السينما التاريخ والعالم

قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي



ابراهيم العريس

الفن السابع

السينما التاريخ والعالم

إبراهيم العريس

السينما التاريخ والعالم

قراءة في العلاقة
بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٨

على سبيل التقديم

معركة غير متكافئة بين الحاضر والماضي

من بين مواضيعها المفضلة، وهي عادة كثيرة وتشمل تقريباً كل شيء من حكايات الحب إلى الحضارات إلى المواضيع البوليسية إلى الخيال العلمي والميلودراما وصولاً إلى السياسة وغيرها، يحلو للسينما أن تعود بين الحين والآخر إلى نوع سينمائي يعرف في أغلب الأحيان، كيف يستقطب جمهوراً واسعاً، خاصة وأن استعراضية الشاشة السينمائية والضخامة المطلوبة لمثل هذا النوع، تجعلان السينما من دون منافس تقريباً، حتى وإن زعمت الشاشة الصغيرة (التلفزة) القدرة على خوض النوع نفسه: وهذا النوع الذي نعنيه هو السينما التاريخية، وبالمعنى الحرفي للكلمة، طالما أن في إمكان كل فيلم أن يزعم لنفسه أنه يمكن أن يكون تاريخياً بمعنى أنه يعيد تركيب أحداث حصلت بالفعل أو يمكن أن تكون حصلت، أو يتوقع حصولها في المستقبل.

ما نعنيه هنا بالسينما التاريخية هو، بالتحديد، مجموع الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثاً وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت الحدث بالفعل – في القرن العشرين وحده طالما أن السينما لم تكن اخترعت قبل ذلك -, أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفتهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية. وهذه السينما التاريخية, على تفاوت جودة أفلامها، كان لها دائماً جمهور عريض ما جعل هذا النوع يعيش أكثر من غيره وجعل أفلامه موجودة ويعاد عرضها على الدوام. كما جعل المنتجين والمخرجين

يضيفون دائماً شرائط جديدة عن أحداث كان سبق لها أن قدمت على الشاشات مراراً، وعن شخصيات اهتمت بها السينما منذ بداياتها. وحسبنا أن نذكرمثلا أن العام ٢٠٠٥ وحده، بدءاً من مهرجان "كان" في الجنوب الفرنسي،شهد عرض شرائط عديدة تتصدى للتاريخ: من تاريخ "طروادة" إلى سيرة "الاسكندر" إلى حكاية "الملك آرثر" إلى الحروب الصليبية(في فيلم "مملكة السماء" لردلي سكوت)، حتى ندرك كم أن هذا النوع يلقى القبول، بل الإقبال... فهل علينا أن نضيف هنا متسائلين عما إذا لم يكن اهتمام كبير بتاريخ الدين وعذابات السيد المسيح، هو ما وقف وراء النجاح الأسطوري الذي حققه فيلم "آلام المسيح" لميل غيبسون، وهل ننطلق من هذا لنتساءل عما يجعل الجمهور العريض مهتماً كل هذا الاهتمام بمعرفة "ما حدث في التاريخ" عن طريق السينما؟

من الصعب، طبعاً، إدراك كل الأسباب التي تشد المتفرج إلى صالة السينما لمشاهدة فيلم تاريخي. بل إن ثمة من الدوافع هنا ما قد يوازي عدداً، عدد أفراد الجمهور المتفرج. ولكن في شكل عام يمكن اختصار بعض الدوافع الرئيسية في ثلاثة: الفضول، الرغبة في الهرب من الحاضر، واستخلاص دروس التاريخ التي يمكن أن يحملها الفيلم في طياته.

والحقيقة أن بحوث علم اجتماع السينما، تصدت كثيراً وفي كتب عديدة لدراسة كل دافع من هذه الدوافع، من دون أن يغرب عن بالها في الوقت نفسه، واقع جمالي بحت، طالما أن الفيلم التاريخي، ومهما كان شأنه وموضوعه، يكون عادة استعراضياً، حافلاً بالألوان والأحداث والشخصيات، عابقاً بالأزياء والإكسسوارات، بحيث يمكن لكل مشهد أن يساوي ألف لوحة تشكيلية.

وهذا البعد الجمالي، أدركته السينما منذ بداياتها... بل قبل أعوام من بدايتها، إذ يذكر لنا تاريخ السينما أن توماس أديسون، المخترع الأميركي، قام في العام١٨٩٤، أي قبل عامين من الولادة الرسمية لفن السينما على يد الأخوين الفرنسيين لوميار، بتحقيق فيلم رسوم متحركة حول إعدام "ماري ستيوارث، ملكة أسكوتلندا" وعرضه في آلة سحرية كان اخترعها قبل ذلك. وللإنصاف

التاريخي لا بد من القول أن شريط أديسون هذا هو الرحم الشرعي الذي منه ولدت السينما التاريخية ككل.

ومنذ ذلك الحين، بدءاً من الأخوين لوميار ومواطنهما جورج ميلياس، وصولاً إلى مخرجنا العربي يوسف شاهين وتلميذه يسري نصر الله- الذي عرض في "كان" ذات عام، فيلماً طويلاً عن تاريخ المأساة الفلسطينية عنوانه "باب الشمس" - لم يتوقف فن السينما عن سبر أغوار التاريخ، سواء أكان تاريخ الأمم والأحداث الكبرى أم تاريخ الأفراد الكبار أو العاديين... وصولاً إلى تاريخ الذات عبر أفلام تحمل من السيرة الذاتية لأصحابها ما تحمل. وكل هذا يفتح الباب مشرعاً على سؤال إضافي لابد من طرحه دائماً: هل يمكن اعتماد كل هذه الشرائط كوثائق يكتب تاريخ ما على أساسها؟

كما يمكننا أن نتوقع، يفتح هذا السؤال سجالاً طويلاً لم يتوقف الباحثون عن خوضه... ولكن ثمة ما يشبه الإجماع على استحالة أن تقدم هذه الأفلام - في معظمها على الأقل- إمكانية للاعتماد عليها...طالما أن الكاميرا التي تصور الأحداث - أكانت تسجيلية وقعت حقاً، أم أحداثاً ممثلة - لا يمكنها أن تكون محايدة. بل حتى حين يصور مشهد ما كما كان التاريخ قد وثّقه كتابة، فإن السينما - كما سائر الفنون - يمكنها أن تمارس في لحظة ما، تدخلاً من المستحيل عليه أن يكون بريئاً. وهنا للدلالة على هذا لنتأمل المشهد التالي:

في فيلم "وداعاً يا بونابرت" الذي حققه يوسف شاهين في العام ١٩٩٤، ثمة مشهد كبير مستقى في جوهره من التاريخ الموثق، وهو مشهد بونابرت يخطب في قواته أمام الأهرامات قائلاً لها: "إن أربعين قرناً من التاريخ تتأملنا من أعلى هذه الأهرامات"... حتى هنا، تبدو اللقطة محايدة وأمينة للواقع التاريخي. لكن الذي يحدث في الفيلم بعد ذلك، هو أن الصورة تنتقل إلى العالم الفرنسي كافاريللي، المتنور الذي يرافق بونابرت في حملته، وسنجده طوال الفيلم ذا نزعة علمية يعارض نزعة قائده العسكرية الاحتلالية. وكافاريللي أذ يسمع عبارة بونابرت، يدمدم أمام الكاميرا، أي أمامنا نحن الجمهور قائلاً: "هاهو الأحمق يقع في الفخ". ليس ثمة في الحقيقة توثيق تاريخي يؤكد لنا أن كافاريللي قال هذه العبارة. لكن شاهين يموضعها هنا، ما

يجعل فيلمه ينتقل من حيز التاريخ إلى حيز الإيديولوجيا أو في عبارة أكثر بساطة حيز التاريخ النقدي.

والحقيقة أن مؤرخي السينما، وغيرهم من المؤرخين الأكاديميين الذين اهتموا دائماً بالكيفية التي بها قدمت السينما التاريخ، قسموا تعامل الفن السابع مع التاريخ إلى ثلاثة أقسام:

التاريخ الجمالي

التاريخ البراغماتي

والتاريخ النقدي

وطبعاً ليس هنا مجال التشعب الأكاديمي في بحث مثل هذه التقسيمات، ولكن يمكن أن نقول باختصار، إن ألوف الأفلام التي حققتها كل سينمات العالم، أميركية كانت أو أوربية أو عربية أو غيرها، لتتناول فيها كل أحداث التاريخ وشخصياته، حملت دائماً واحداً من هذه الأبعاد الثلاثة، إن لم تحملها معاً، في أفلام كبيرة، صارت بدورها جزءاً من التاريخ، تماماً كما هي جزء من تاريخ السينما.

لقد أشرنا إلى هذا أعلاه: إن الإنتاج السينمائي في العالم اجمع لم يتوقف عن تقديم التاريخ من خلال السينما منذ أول أيامه. غير أن التاريخ النقدي (أو الإيديولوجي) لم يظهر إلا في وقت متأخر نسبياً، وبالتحديد مع ولادة فن التوليف الفكري الحقيقي مع المخرج الروسي سرغاي أيزنشتاين. إذ قبل تلك الولادة كان من المتعارف عليه أن الصورة يمكن أن تكون أقرب إلى الحياد، طالما أنها في حد ذاتها، ومهما كانت وجهة النظر، تظل صماء حتى تعطى دلالة ما... ولقد كان إعطاء هذه الدلالة المهمة الرئيسية مرتبطا بفن التوليف، أي فن ربط صورتين أو أكثر وراء بعضها البعض. ولسوف يكون فيلم "الدارعة بوتمكين" (١٩٢٥) لايزنشتاين واحداً من أول وأعظم الأفلام التي أعطت الصورة معناها هذا، غير أن الأميركي د. و. غريفيث كان قد سبقه إلى التاريخ. ولكن في بعده البراغماتي حين حقق"مولد أمة" ومن قبله فيلم "التعصب" أواسط العقد الثاني

من القرن العشرين، متبعاً في هذا خطى الإيطالي باستروني الذي حقق منذ العام ١٩١٤ واحداً من أول الأفلام الضخمة في تاريخ السينما "كابيريا"٠. والواقع أن هذا الفيلم الأخير،وفيلمي غريفيت ثم "الدارعة بوتمكين" تحمل معاً مجتمعة أو متفرقة، كل الأبعاد الجمالية والبراغماتية والنقدية التي أشرنا إليها. فـ "كابيريا" اعتمد ضخامة الاستعراض والأساليب الجمالية الجاذبة للمتفرجين، أما غريفيث، فإنه تبدى براغماتيا، أي مقدماً للتاريخ كما تتصوره العقلية الأميركية المبكرة: تاريخاً وصفياً ظواهرياً يحمل دلالته قبلياً APRIORI، عبر التوافق المسبق على رؤية التاريخ بين المخرج ومتفرجيه. أما آيزينشتاين فإنه حول التاريخ إلى درس سياسي يخدم أفكاره الاشتراكية الثورية في ذلك الحين.

ومن الصعب علينا أن نقول اليوم إن السينما قد تمكنت بعد ذلك، وفي ألوف أفلامها التاريخية، من مبارحة تلك الأبعاد الثلاثة.

ونحن حين نتحدث هنا عن آلاف الأفلام فإننا نعني ما نقول. إذ على خارطة الإنتاج السينمائي العالمي طوال قرن وأكثر، ومن هوليوود إلى موسكو وبرلين، ومن بومباي إلى القاهرة وروما وباريس ولندن والمكسيك وغيرها، عرفت السينما كيف تقول أحداث التاريخ كلها ومرات لا متناهية بالنسبة إلى كل حدث. فمن فيلم أميركي عنوانه "مليون سنة قبل المسيح" إلى "حروب النار" الى كل ذلك الرهط من الأفلام عن الإمبراطورية الرومانية وشعوب سهوب آسيا والحروب الصليبية وثورة كرومويل وعصر النهضة وأيام الفراعنة والحروب الدينية ثم القومية ثم الأهلية ثم العالمية، وصولاً إلى تدخلات نهاية القرن العشرين العسكرية، فغزوات نابليون والثورات الفرنسية والروسية، عرفت السينما كيف "تؤرخ" للبشرية وكيف تضع متفرجيها على تماس مباشر مع كل حدث سمع به الإنسان تقريباً.

وفي هذه الإطارات كلها كان للسينما التاريخية أبطالها المفضلون، من هرقل إلى نابليون، ومن جاك دارك إلى توماس بيكيت، ومن نيرون إلى سبارتاكوس، وصولاً إلى هتلر وستالين وأبراهام لنكولن ولينين ولم لا

نضيف: مدام دي بومبادور وليوناردو دافنشي وفان غوغ وسقراط وانبادوقلس وتشارلز لندبرغ؟

في هذا الإطار قد يكون من المفيد أن يذكر كاتب هذه السطور تجربة مر بها منذ فترة. وكان ذلك حين بدأ يشتغل على كتاب عنوانه "تاريخ العالم في مائة فيلم". يومها اكتشف الكاتب أن المشكلة ليست في العثور على أفلام تكفي لملء الكتاب، وتتميز جميعاً بجودة فنية عالية، بل في الاختيار بين ألوف الأفلام التي راحت أسماؤها تتقافز أمام عينيه!

طبعاً يمكن الخروج من هذا الارتباك بالتوقف عند أفلام أثبتت دائماً فعاليتها ومكانتها، من"كابيريا" إلى "تعصب" إلى "أكتوبر" و"حروب النار" و"نابوليون" آبيل غانس و"جان دارك" "دراير"، وحتى "إنتصار الإرادة" للألمانية النازية، الراحلة, ليني ريفشتهال٠. ولم ليس "دكتاتور" شابلن و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" لأنطوني مان، و"ذهب مع الريح" لفكتور فلمنغ و"دانتون" للبولندي فاجدا...وصولاً إلى "المهاجر" و"المصير" و"الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين، و"عنتر وعبلة" لصلاح أبو سيف، وخاصة " الرسالة" و"عمر المختار" لمصطفى العقاد... فهل يمكن لمثل هذه اللائحة أن تنتهي؟

ترى أفليس في إمكاننا أن نقول انطلاقاً من هذا أن السينما تكاد تكون اليوم "الوعاء" الأكثر حضوراً في احتوائه تاريخ البشرية؟

حسناً قد يذكرنا قارئ هنا بما قلناه أعلاه، من أن من الصعب، بل من المستحيل، اعتماد السينما كوسيط صادق ونزيه في رواية التاريخ. هذا صحيح... ولكن هل حقاً كان في إمكاننا أن نعتبر كتب التاريخ نفسها،السلف الحقيقي للسينما التاريخية، كمصدر صادق ونهائي لرواية التاريخ؟

كان الكاتب الفرنسي غوستاف لوبون يقول: "لو كانت الحجارة تنطق لبدا التاريخ كله كذبة كبرى"... وهذا القول ينطبق على التاريخ مكتوباً تماماً كما ينطبق عليه مرسوماً (في لوحات كبار الفنانين) واليوم ينطبق عليه حضوراً، حتى في أروع الأفلام وأكثرها صدقاً.

فما الذي يمكننا أن نقوله هنا؟

بكل بساطة، إن ثمة- بعد كل شيء - صدقاً تاريخياً في هذا كله، ولكن ليس في المكان الذي يمكن توقعه... ولعل الحكاية التالية تصلح مدخلاً لتوضيح هذا الأمر.

خلال النصف الثاني من عشرينيات القرن العشرين، كانت السلطات السوفياتية كلفت المخرج سيرغاي إيزنشتاين، نفسه بتحقيق فيلم للاحتفال بذكرى ثورة أكتوبر البلشفية. في البداية، رغب إيزنشتاين في أن يستخدم في الفيلم مشاهد توثيقية كانت صورت حقاً هجوم الثوار على قصر الشتاء في بطرسبرغ، وهو الهجوم الذي كان نجاحه الانتصار الحاسم للبولشفيين. لكن السلطات رفضت إعطاءه الشرائط التوثيقية، فما كان منه إلا أن أتى بألوف الكومبارس، وأعاد تصوير مشهد هجوم "العمال والفلاحين" الثوريين، على القصر . وأنجز الفيلم وحقق نجاحاً كبيراً واعتبر تحفة من تحف السينما التاريخية والثورية. ولكن ظل ثمة على الدوام باحثون ومؤرخون حيّرهم موقف السلطات: لماذا رفضت استخدام المشاهد الحقيقية مفضلة دفع تكاليف باهظة فيما ظلت الشرائط الحقيقية مخبّأة في صناديق سرية.؟. فما الذي حملته تلك المشاهد؟ هو الهجوم نفسه. ولكن تبين للمدققين أن الذين يهاجمون كانوا يرتدون أزياء عسكرية موحدة. إذاً؟ إذاً لم تكن المسألة في حقيقتها مسألة هجوم عمال وفلاحين، بل جنود منظمين، ما يشير إلى أن المسألة كانت مسألة انقلاب عسكري قاده تروتسكي، مثلاً، لا مسألة ثورة شعبية...

لقد فطنت السلطات إلى خطورة "انكشاف" تلك الحقيقة،فأخفت الشرائط وتلاعبت في الواقع التاريخي. وهذا التلاعب سيظل، وهو لا يزال حتى الآن، سمة من السمات الرئيسية لـ "فن التأريخ" عن طريق السينما. ومع هذا نصر هنا على أن كل هذه الشرائط على ما فيها من تلاعب, تبقى صادقة ومعبرة، ولكن ليس عن الواقع التاريخي الذي ترويه، بل عن واقع الرواة أنفسهم، أي صانعي الفيلم... وفي زمن صنعهم للفيلم. لا في الزمن الذي يروي الفيلم أحداثه.

أفلم يقل دائماً إن التاريخ يكتبه المنتصرون، أو أصحاب المصلحة في كتابته، كما يلائم مصلحتهم؟ حسناً... إن ألوف الأفلام السينمائية التاريخية التي حققت منذ العام١٨٩٤ وحتى العام ٢٠٠٧، لا تقول أبداً أي شيء آخر.

إنها تقول تاريخها الخاص، تاريخ صانعيها. ويقيناً أن يوسف شاهين حين يجعل العالم كافاريللي يعلق على ذلك النحو على عبارة نابليون "الخالدة" إنما يعبر عن نفسه، عن يوسف شاهين نفسه، وعن رأيه في نابوليون وفي حملة نابوليون على مصر، وفي هذا كله "غش" لذيذ ما بعده من غش: إن المسكين بونابرت، حين قال عبارته، كان واثقاً من أنه يقول كلمة الفصل، الحقيقة والغاية، دون أن يعرف ما يخبئه له التاريخ المقبل. أما شاهين فإنه حين علق ساخراً، على لسان أناه- الآخر في الفيلم كافاريللي، كان يعرف ما الذي سيحدث خلال الزمن اللاحق، وكان يعرف أن الجمهور سوف يضحك معه على بونابرت إذ وقع في الفخ!.

أفلا ترون معي في نهاية الأمر، أنها مباراة بين شاهين ونابوليون، غير متكافئة على الإطلاق.

السينما بين الحرب والإرهاب

- من كينغ كونغ الى نيويورك ٢٠٠١
- سينما الحرب من كابيريا الى رايان
- من نكبة فلسطين الى حروب الخليج

من " كينغ كونغ" إلى نيويورك ٢٠٠١

صوت السلاح في كل مكان. طبول الحرب تقرع. الجيوش تتحرك والتحالفات تقوم وتتفسخ. زعماء العالم يدلون بالتصريحات وخبراء الاستراتيجيا يضعون الخطط والصحافيون يستدعون كيفما اتفق إلى استوديوهات التلفزة وكل منهم يقول ما عنده. وهناك التلفزة لتستوعب كل ذلك. التلفزة الملونة الصاخبة المهتاجة والمهيّجة. التلفزة التي تشعرأن اليوم هو يومها وعليها، إذاً، أن تبذل أقصى ما في إمكانها: التحليلات تتبدى مخطئة؟ لا بأس، تسارع الأحداث سوف ينسي الجمهور هذا كله. الأفكار تغلب عليها الأماني؟ لابأس. إن لهذا كله جمهوراً عريضاً. التحليلات و"التسريبات الآتية من مصادر موثوقة" تسفر عن استخدام ضيق للخيال؟ ربما... لكن هذا جزء من قواعد اللعبة.

العالم، كما تبدو صورته من على الشاشات، على شفير حرب جديدة، حرب يسارع البعض إلى ترقيمها:إنها الثالثة. كل هذا واقعي وليس فيه من جديد. مرة كل عشر سنوات على الأقل يأتي الواقع ليقلد السينما. تأتي الحقيقة الصادمة لتقول كم أن كل ما يمكن أن يتخيله الفنانون، لا يعدو أن يكون لعبة أطفال أمام ما قد يحدث فعلاً.

وما نصفه هنا هو ما يحدث حقاً منذ سنوات. العالم الآن في صخب، وعيون أهله شاخصة نحو بقعة من الأرض، كانت منسية لا يبالي بها أحد. وفجأة صارت تلك البقعة في المقدمة. وصار للمسيطرين عليها، كما لأهلها، كما لضيوفهم، وجوه وأسماء. في الوقت نفسه ينسى كثيرون تقريباً، أن العنصر الحدثي المحرك لذلك كله هو هناك في نيويورك، المدينة / العالم بامتياز، حيث انتزعت من تحت الأنقاض بضع مئات من جثث عرّف أصحابها، وصار مشهد الدمار العظيم الذي خلفه نسف برجي مركز التجارة العالمي مجرد تكرار. ترى،

هل يتذكر أحد أن تحت هذا الخراب العظيم ثمة نحو آلافٍ دفنوا، هكذا في دقائق وصاروا بلا وجوه، بلا أسماء، بلا تاريخ، بلا ماض وبلا هوية؟ إنها اللعبة مقلوبة. صاحب العالم صار رقماً مجهولاً. وللشرير هوية واضحة. هل في هذا فقط تبدو الحقيقة مختلفة عن صورتها القديمة المفترضة؟

يقيناً إن كل ما حدث خلال تلك الفترة أحال الواقع إلى السينما، ولا يزال يفعل. ولكن لماذا عجزت السينما دائماً عن أن تكون أقوى من الواقع، وأكثر قسوة منه؟ ولنتصور هنا: في فيلم "فولكانو" الذي يتخيل انفجارين بركانيين متتاليين، في مدينة أميركية أخرى هي لوس أنجيلوس، يفيدنا السيناريو عند النهاية، أن كل ما شاهدناه من دمار ورعب وخوف واصطدامات على مدى ساعتي الفيلم، لم يسفر عن سقوط أكثر من مئة ضحية. ولنقارن مع آلاف الذين سقطوا في نيويورك! هل الفارق يكمن في أن السينما تعجز عن تخيل كل ذلك العدد الكبير من الضحايا؟ أبداً... كل ما في الأمر أن السينما، حتى حين تجعل من الكارثة موضوعاً لها، تريد أن تبدو في نهاية الأمر مطمئنة. تلك هي وظيفتها، وخصوصاً حين تكون شعبية موجهة إلى الجمهور العريض. و"سينما الكوارث" هي من هذا النوع.

ونستخدم هنا تعبير "سينما الكوارث" لأن النوع موجود، ووجد دائماً، ويقبل الجمهور على أفلامه بشغف. ولطالما انكب علم الاجتماع على هذا النوع يدرسه، ليس جمالياً وفنياً طبعاً، وإنما من ناحية الأسباب التي تدفع الجمهور إلى الرغبة في مشاهدة طائرات مدنية تنفجر، أو تهدد بالانفجار، وأبراج تتهاوى، وحرائق تلتهم الأخضر واليابس، وزلازل تتتابع، وعناصر الطبيعة تفلت من عقالها، وأوبئة تنتشر. إنها كلها عناصر نوع سينمائي قائم في ذاته، قديم قدم السينما نفسها. بدأ مع الزمن الذي تنبه فيه السينمائيون إلى قوة الصورة وتأثيرها. ذلك أن الأدب المكتوب (بمحدودية اللغة) والشعر والمسرح والفنون التشكيلية والموسيقى تبقى غير قادرة على إيصال حس الكارثة إلى المتلقي. السينما وحدها تقدر على هذا. وهي، مع ازدهار المؤثرات والخدع السينمائية والتقنيات تبدو أكثر قدرة على هذا. يمكن الفيلم، طبعاً، أن يرفع عدد الضحايا من عشرة إلى عشرة ملايين. وليس الإمكان التقني على الإقناع بهذا، هو ما يعوزه. ما يحول دونه ودون هذا، هو قدرة الأذهان- لدى الجمهور- على التحمل من ناحية، ومن ناحية ثانية تطمح السينما لأن تجعل من

نفسها، ولاسيما السينما الهوليودية الشعبية، داعية أخلاقياً واعظاً، ذلك أن سينما الكوارث، ومهما كان شأن طبيعة الكارثة (سواء حصلت بسبب خطأ بشري أو ممارسة قوى شريرة، أو عناصر طبيعية)، هي سينما دينية في المقام الأول: سينما ذات ارتباط مباشر بمفهوم الخطيئة والعقاب والثواب.

ومن هنا على النتيجة أن تكون دائماً واحدة من اثنتين، فإما أن تبقي الضحايا مجهولي الهوية، مغفلي الأسماء، وإما أن تحددهم، فإذا بهم أولئك الذين مارسوا الشر والغطرسة طوال ساعتي الفيلم. وحسبنا هنا أن نتذكر كيف أنه في أفلام كوارث الطائرات، حين تكون هذه مخطوفة، يقوم الخاطفون باختيار ضحية أولى لهم، لكي يقنعوا بقتلها، مجابهيهم، بجدية تهديداتهم وتكون الضحية الأولى دائماً شخصاً شريراً أو سخيفاً ثرثاراً. وفي فيلم "البرج الجهنمي" مثلاً حين يتم إنقاذ مجموعة من العالقين في الطوابق المحترقة من طريق استخدام مصعد، يقوم السيناريو في كل بساطة، برمي المرأة الشريرة من أعلى لتموت دون غيرها.

في السينما يفرق السيناريو بين مصير الأشرار ومصير الطيبين، وهذا ضروري لمسيرة الفيلم ولكي تكون نهايته "مخففة" المأساوية. أما في الواقع فالصورة تختلف. ترى كم هناك من طيبين وأشرار بين الآلاف المطمورين تحت ركام برجي مركز التجارة العالمي وبين ركاب الطائرات؟ وحتى الوجوه التي وزعت صوراً من جانب أجهزة التحقيق الأميركية على افتراض أنها وجوه الأشرار الخاطفين، هل ثمة بينها، بنظرات أصحابها الهادئة، من يحمل السمات المعتادة لشريري السينما؟

بعد هذا نعود إلى السؤال الدائم: من يقلد من؟ السينما أم الحياة؟

منذ جرائم ١١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١، جرى الحديث كثيراً عن التشابه المدهش واللئيم بين صورة الأحداث، والكثير من الأفلام الكوارثية التي سبق لهوليوود أن أنتجتها. وكان السؤال الكبير: هل الأمر مجرد مصادفة؟ توارد خواطر؟ هل تمكنت السينما (سينما كوارث الطائرات، وسينما الأبراج المحترقة والمدن المداهمة) من أن تتنبأ حقاً بما حدث؟ نرجح أن الخاطفين والذين خططوا لهم، حتى وإن كانوا من الأصوليين المتطرفين الذين لا يحبون السينما ولا يحبون أي فن على الإطلاق، شاهدوا تلك الأفلام ودرسوها جيداً. استوعبوا دروسها ووصل بهم الأمر حتى إلى تجنب

"أخطاء" وقع فيها خاطفون (سينمائيون) قبلهم وأفشلت مهمة هؤلاء الأخيرين. وهذا الاستنتاج يمكن أن يصل إليه بهدوء أي متفرج على عدد كبير من الأفلام.

كل شيء هنا, في واقع ما حدث، بدا محسوباً بدقة، لا ليقلد السينما، بل ليفيد مما لديها.

ومن هنا كان اختيار نيويورك للضربة الرئيسة- مع ضربة "اكسسوارية" في واشنطن وربما في غيرها - ذا دلالة. كما كان ذا دلالة أيضاً، اختيار برجي مركز التجارة العالمي. فالسينما قالت منذ زمن بعيد (منذ "كينغ كونغ"، مثلاً) إن النقطة الأضعف هي النقطة الأعلى في المدينة. النقطة الأعلى هي الرمز، رمز القوة ورمز الحضارة ورمز الغطرسة المدينية التي طالما كرهها أهل السهوب(!). وهنا إذا ما قاربنا، في تفكيرنا، بين السينما والطائرة والبرج، وجدنا أنفسنا في قلب الحداثة، في قلب القرن العشرين.

الصورة نفسها، ولكن في دلالات أخرى ومقلوبة، تطالعنا في فيلم "كينغ كونغ" هنا أيضاً لدينا الطائرات والبرج والسينما... في استخدامات مختلفة. فالوحش (كينغ كونغ) عملاق بمشاعر آدمية يؤتى به من أدغاله ليصبح فرجة (استعراض. سينما)، لكنه يتمرد على واقعه ويختطف تلك التي أحبها، وحبها سيكون سبب دماره، ويهرب صاعداً إلى أعلى البرج ("امباير ستايت" في نيويورك نفسها). إذاً، تتخذ السلطات قرارها: لا بد من ضربة بالطائرات. حدث هذا قبل أن يقام برجا مركز التجارة العالمي. ولكن أيضاً، قبل أن يفرغ الإنسان من أحاسيسه. الكارثة في "كينغ كونغ" تحدث بسبب الحب، وفي إطار تفكير بيئوي محدد- يرمز إليه اقتلاع الوحش من جذوره ورميه في "أدغال" المدينة- والضحية يكون الوحش نفسه، هو الذي حتى ولو أثير تعاطفنا معه بعض الشيء، يجب ألا ينجو من العقاب لخرقه قواعد العيش المديني وتجرئه على رمز الحضارة (البرج).

ترى، أفليس في إمكاننا أن نقول أن " اللعبة" انقلبت هنا تماماً. وكأن الوحش "كينغ كونغ" قام ينتقم من الذين أرادوا تمدينه على طريقتهم وانتهى بهم الأمر إلى تدميره. قام إذاً، واستخدم الطائرات التي دمرته ليدمر بها، ما لم تدمره الطائرات: البرجين، رمز المدنية التي تعادي كل القيم البدائية الاسترخائية التي يؤمن بها؟

لا يمكن التحليل أن يوصل إلى هذا النوع من الافتراض والوضوح. ولكن لنعترف بأن المقارنة تحمل من عناصر الإغراء ما تحمل، حتى في الوعي الباطني لـ "الوحش" القائم من دماره، ليدمر نفسه من جديد، مدمراً معه أدوات هلاكه.

لقد كان فيلم "كينغ كونغ" المحقّق في العام ١٩٣٣، واحداً من أولى الأفلام الضخمة التي جرؤت على الحديث عن "الكوارث الجماعية" ومع هذا لا ننسينّ أنه، أولاً وأخيراً، فيلم عن الحب. وعن الخيبة. كل هذا يبدو اليوم بعيداً جداً. إذ طوال تاريخها بعد ذلك لم تتوقف السينما، وقد صارت أكثر نضجاً، أي أكثر لؤماً، عن العودة إلى أفلام الكوارث، ولكن من دون أن تصل في قوتها التعبيرية إلى ما وصلته آخر "إنتاجات" المخيلة البشرية في شرها: أحداث ١١أيلول. ومع هذا يمكن القول أن العناصر الإيديولوجية في الحالات جميعها، مجتمعة تعبر عن ذاتها بقوة.

ونقول "الإيديولوجية" هنا، بالتحديد لأن علم الاجتماع يفيدنا أن أفلام الكوارث، لئن أطلت طوال تاريخ السينما، فإن زمن طلاّتها لم يكن مصادفة. ففي الخمسينيات- ونتحدث هنا دائماً عن السينما الأميركية- كانت السينما لا تزال في براءتها الأولى تعيش سعادة انتهاء الحرب العالمية الثانية واستحالة الدمار المتبادل، أو الشامل، في ظل حرب باردة سادتها نظريات توازن الردع المتبادل. في ذلك الزمن كان المجتمع الأميركي لا يزال سعيداً واثقاً من نفسه، بالكاد يريد أن يخرج من عزلته. لاحقاً، في ظل حرب فيتنام ووترغيت، وتحول المناضلين بالتدريج إلى مناضلين بيئويين، شهدنا ازدهار سينما الكوارث: سينما تعبر من ناحية عن خوف الإنسان الأميركي وقد صار في قلب الحضارة المادية المستلبة - بكسر اللام- خارجاً من عزلته مرمياً وسط مخاوفه، وتعبر من ناحية أخرى عن نظرة دينية – خطيئاوية - إلى الكون، تؤمن بالثواب والعقاب. ومن هنا ذلك الإنطباع الذي تحدثنا عنه، بمفاهيم الخير والشر. فالكوارث الطبيعية، أو نصف الطبيعية/نصف البشرية، يكون ضحاياها، إما المتغطرسون أو رجال السلطة الرافضون للإنصات إلى صوت العقل، أوالعلماء والمهندسون الذين لا يراعون الاعتبارات الإنسانية في إنجازاتهم (أفلام مثل "البرج الجهنمي" و"زلزال" و"مطار"). فجأة صار للشرير وجه، لكن الوقت كان أبكر من أن يعطي ذلك الشرير صورة خاطف أو مدمّر عن قصد. هذا العنصر

الجديد، كان عليه أن ينتظر عمليات خطف الطائرات الشهيرة في السبعينيات قبل أن يظهر.

بعد ذلك هدأ هذا النوع بعض الشيء. لكنه سرعان ما قام من رماده في التسعينيات، ولكن ضمن آفاق إيديولوجية مختلفة تماماً. فمع حرب الخليج الثانية، ومع استفراد الولايات المتحدة بزعامة "النظام العالمي الجديد" وفي وقت كان مفكرو هذا النظام يتحدثون عن "نهاية التاريخ" كان الأميركي يتساءل عن ثمن نزعته الكوزموبوليتية الجديدة. وكان يبحث عن عدو جديد متخيل، ولكن انطلاقاً من صور نمطية باتت معهودة.

غير أن النهايات المعتدلة والسعيدة في مثل هذه الأفلام (من "العالم المفقود" لسبيلبرغ إلى "يوم الاستقلال" وصولاً إلى "تايتانيك" و"فولكانو" و"الاعصار" وعشرات الشرائط غيرها)، هذه النهايات كانت غايتها أن تطمئن الأميركي إلى قوته، وإلى تضامنه، وإلى أن الكارثة، حتى إن أتت، ستصيب الأشرار وحدهم. فإن مات أبرياء، سيكونون من دون أسماء ووجوه.

أخيراً في أيلول، أتت تلك الكارثة. أتت من حيث لم يتوقع أحد، وكان من شأن كثيرين أن يتوقعوا. واليوم، ونحن في خضم هذه الأحداث، وما ينتج عنها، ثمة ألوف الوجوه الممحية والهويات الضائعة مطمورة، وهناك احتمال أن تطمر الحرب إن اندلعت ضد أفغانستان ثم في العراق وغيرهما تباعا، ألوفاً من الوجوه غيرها. وفي الحالين، يجب أن تبقى الهويات مجهولة: أعداد بلا قبور ولا أسماء، فذلك وحده يخفف من هول الكارثة. ولنتذكر هنا كيف أنه بعد حصول جريمة البرجين بأيام، ظل الألم عاماً، تجريدياً وأخلاقياً، تقطعه صورة أهل ضحية من هنا، واسم ضحية من هناك.

ولكن حين نشرت أسماء ركاب الطائرات وعناوينهم ـ من الركاب المدنيين الضحايا، لا الخاطفين ـ تبدل الأمر تماماً. وزادت حدة الغضب ألف مرة، انتقلنا مباشرة من التخيلي إلى الواقعي وضعف الحديث عن علاقة ما حدث بالسينما. ففي السينما يسود ملكوت الفاعل المعروف، والضحية المجهول، لخير الجميع. أما

في الحياة الحقيقية فالعكس أفضل. وإلا فكيف لنا أن نصف الدهشة والذهول اللذين سادا منذ نشرت صور الفاعلين... الخاطفين على الملأ؟

سينما الحرب من "كابيريا" الى "إنقاذ المجند رايان"

منذ كانت السينما مع نهايات القرن التاسع عشر، كانت الحرب من مواضيعها الأثيرة، ولنتذكر هنا "كابيريا" و"مولد أمة" و"تعصب" والروائع الروسية مثل "الدارعة بوتمكين" ثم "الكسندر نفسكي"... و"إنقاذ الجندي رايان" و"يوم القيامة الآن". مروراً بـ " حروب النار" و" الوهم الكبير" و" أفضل سنوات حياتنا" و" ثلاثة ملوك" و" بلاتون" وصولاً إلى " بيرل هاربر"... لنكتشف كيف أن كل الأزمان، وكل حروب الأزمان, عرفت كيف يكون لها صدى في السينما. ولا سيما في السينما الأميركية، التي ستظل، الأكثر قدرة جمالياً، ولكن أيضاً فكرياً... وبخاصة في مجال النقد الذاتي، على تقديم هذا النوع السينمائي المرغوب بكثرة.

اليوم هناك حروب جديدة تندلع، والسؤال: في خضم الصورة الغامضة للحروب الجديدة، هل سيقيض لهذه أن تكون لها أفلامها؟ لعله من المبكر طرح هذا السؤال... ولكن ذلك لا يخرج عن سياق التاريخ الطويل، الذي نستعرض في بعضه هنا, العلاقة بين السينما والحرب.

عندما اندلعت حرب الخليج الثانية التي شنت فيها قوات التحالف الدولي بزعامة الولايات المتحدة الأميركية هجمات لإخراج القوات العراقية من الكويت، ومن ثم " الحد من قدرة جيش صدام حسين على القيام باعتداءات أخرى" كان من الصعب تصور أن تكون تلك الحرب صالحة لمادة سينمائية، بالنسبة إلى المراقبين، كانت حرباً من دون وجه، حرب شاشات تلفزيونية من الصعب العثور فيها على جوانب درامية إنسانية. والحال أن مثل هذه الجوانب كانت دائماً عنصراً

أساسياً في تلك السلسلة الطويلة من أفلام الحروب، من دونها يصعب على فيلم حربي أن يكون مقنعاً، أو مسلياً، أو مؤثراً. غير أنه ما إن مضت سنوات قليلة على تلك الحرب، حتى تمكن المخرج الأميركي راسل تايلور، من العثور على موضوع يتحدث عنها. وكان فيلم " الملوك الثلاثة" ذو الحبكة الملتبسة والسمات الغاضبة ضد الحرب. كان الفيلم نمطياً هوليودياً، استعاد ذلك الحس المدين في شكل عام للحروب، منطلقاً من أن كل حرب، مهما كانت درجة عدالتها، تحمل قدراً من الظلم لضحاياها، ولكن حتى لمن يشنها!

بعد ذلك انطبق الأمر نفسه على الحرب التالية: أولى حروب القرن الحادي والعشرين، الحرب التي مرة أخرى تشنها أعظم وأحدث الأجهزة التكنولوجية في العالم، ضد أشباح يبدون وكأنهم آتون مباشرة من أدغال العصور الوسطى. كانت الحرب، حرب أفغانستان التي شنتها قوات التحالف الدولي، بزعامة الولايات المتحدة الأميركية، ضد "البنى التحتية" لحركة "طالبان" الحاكمة في أفغانستان، والحامية لمنظمة أسامة بن لادن الإرهابية.

اليوم من الصعب تصور القدرة على تصوير هذه الحرب سينمائياً. فهي، حتى اليوم، تبدو من دون وجه. من دون موضوع. من دون دراما أو إثارة. هل ستبقى كذلك لفترة طويلة؟ لا أحد يمكنه أن يجد جواباً. ولكن الأمر الوحيد المؤكد، هو أن السينما سوف تنتهي إلى أن تعثر على موضوعها، وأكثر من هذا: على صورها. ذلك أن الحرب هي أولاً، صورة، ثم موضوع. ونعرف أن السينما عرفت دائماً كيف تعثر على ما تحتاج إليه من صور ومواضيع، وإن بصعوبة. وسينما الحرب أكفأ من غيرها في هذا المجال.

إذا استثنينا موضوعة الحب، التي تهيمن عادة، أو تطل برأسها أحياناً من خلال الغالبية العظمى من أفلام السينما، يمكننا أن نقول أن موضوعة الحرب كانت - ولا تزال - الشغل الشاغل لنسبة كبيرة من آلاف الأفلام التي حققت طوال القرن العشرين، عصر السينما بامتياز. بل ليس من المبالغة القول إن السينما، الأميركية وغير الأميركية، تبدو وكأنها سجلت الحروب كلها، منذ أقدم الأزمنة، وحتى اليوم ... وأكثر من هذا لم يفتها أن تتحدث عن حروب المستقبل. والمهم في هذا كله هو أن الجمهور تبع دائماً ذلك الدفق. وأفلام الحرب تبدت دائماً ناجحة. دموية ولكن ناجحة، مؤلمة ولكن ناجحة. وليس من الصعب، طبعاً،

إدراك الأسباب السيكولوجية العميقة التي تكمن وراء تلك الرغبات الجامحة التي تدفع المتفرجين، بعشرات الملايين إلى صالات السينما لمشاهدة أفلام الحرب، في تنوعها التاريخي والإيديولوجي. فمن ناحية هناك فكرة التعويذة (أشاهد الحرب على الشاشة لكي أتفادى مشاهدتها في الواقع)، وفكرة التلصص (أشاهد الدماء والقتل والخراب وأنا آمن في مقعدي)، إضافة إلى عناصر أخرى أقل سيكولوجية، كحب التعرف والفضول والنزعة الوطنية وما إلى ذلك. في هذا الإطار، وعلى عكس ما هي الحال بالنسبة إلى أنواع سينمائية أخرى (البوليسية، التشويقية، الرومانطيقية، الميلودرامية، الكوميديا الموسيقية، رعاة البقر، التاريخية...الخ)، من الواضح أن أفلام الحرب ليس لها موسم معين. كل المواسم مواسمها. ولا فائدة هنا عن البحث في أي سياق تسلسلي.

ولئن كانت الحرب شكلت موضوعاً أثيراً في شتى السينمات القومية في معظم بلدان العالم ومناطقه، وكانت أفلامها أبرز أفلام تلك السينمات (سواء كانت حروباً معاصرة، أو حروباً تاريخية)، من المؤكد أن السينما الأميركية تظل في هذا المجال السينما الأكثر بروزاً، إلى جانب بعض السينمات الأوروبية. بل الأكثر أهمية أيضاً، وذلك لسبب قد يبدو هنا غامضاً بعض الشيء هو قدرة السينما الأميركية، أكثر من أي سينما قومية أخرى، على أن تنظر إلى الحرب، حتى ولو كانت " حرباً وطنية" تشكل جزءاً من التاريخ الرسمي للبلد، نظرة محايدة موضوعية، إن لم يكن نظرة ناقدة، وبعنف، كما سنرى.

السينما الأميركية - والأنكلوساكسونية في شكل عام، إكسسوارياً(مع صعوبة التفريق أحياناً بين السينما الأميركية والإنكليزية في هذا المجال)- واكبت الحروب كلها وأرخت لها، ولكن غالباً انطلاقاً من العنصر الفردي، الحرب كما ينظر إليها الفرد، كما يعاني منها الفرد. وعموماً، كما يخوضها الفرد،حتى إذا كانت الحرب حرباً عامة وجماعية، فإن السينما الأميركية عرفت دائماً- وهنا يكمن سحرها - كيف تحولها إلى قضية فردية. وفي هذا التحويل نفسه، كمن القسم الأكبر من حس النقد الذي به جابهت السينما الأميركية مفهوم الحرب وواقعها. فهل نحن في حاجة هنا, حقاً، إلى التذكير، بأن آخر الأفلام الحربية الكبيرة، زمنياً، قي تاريخ السينما الأميركية - وقبل ان يقدم كلينت ايستوود تحفتيه المتكاملتين عن الحرب العالمية الثانية في جنوب شرق اسيا- كان "إنقاذ المجند رايان" لستيفن

سبيلبرغ، هذا الفيلم الذي أوصل النظرة الفردية إلى الحرب، إلى الذروة، حين حول جزءاً قاسياً وعنيفاً من الحرب، إلى مجرد مهمة هدفها إنقاذ مجند فرد من أتون الحرب، لمجرد أن أمه كانت فقدت أبناءها الآخرين؟

" إنقاذ المجند رايان" فيلم حربي، لكنه أيضاً فيلم إيديولوجي، ونزعته في الدرجة الأولى إنسانية، المتفرج العادي قد يصعب عليه أن يصدق هذا الجانب من أحداث الفيلم. ولكن ألم يحدث هذا حقاً في الواقع؟ وألم يستق سبيلبرغ أحداث الفيلم من حكاية حصلت حقاً؟ في جانبه الآخر، الأقل إيديولوجية وإنسانية، ينظر الآن إلى فيلم سبيلبرغ هذا باعتباره من أفضل الأفلام الحربية في تاريخ السينما، وكأفضل فيلم أنجز عن الحرب العالمية الثانية، وتمكن من التعبير- ولو فقط خلال ثلث الساعة الأول منه- عن الحرب كمجزرة تختلط فيها الدماء والأجساد والضحايا بحيث يصبح من الصعب البقاء عند القسمة "المانيكية" بين الصديق والعدو، الطيب والشرير. الحرب، خلال تلك الدقائق القاسية مجزرة عامة، لا وجه لها، لا لون لها، لا طعم لها سوى الموت. وفي يقيننا أن سبيلبرغ قال في تلك المشاهد ما كان يجب عليه أن يقوله ضد الحرب، وضد الموت الذي لطالما صرخ المبدعون في وجهه " أيها الموت... أين هو مجدك".

في هذا يكون سبيلبرغ قد انضم، شاء أم أبى، إلى زملائه من مبدعي الموجة الإنتقادية في السينما الأميركية، وقال، بالصورة الملموسة، وتقريباً من دون أي شرح أو تعليق، ما كان أمثال فرانسيس فورد كوبولا واوليفر ستون وستانلي كوبريك، ومايكل تشيمينو، ولاسيما بيتر واتكنز،قد قالوه من قبل. صحيح أن أفلام هؤلاء الرئيسة تعاملت مع حرب فيتنام بخاصة، تعامل الرفض والفضح، غير أن شمولية الموقف في أفلام مثل "حديقة الحجر" و"يوم القيامة الآن" (كوبولا)، و"صائد الغزلان" (تشيمينو) و"بلاتون" و"مولود في ٤ تموز" (ستون) و"غطاء معدني كامل" (كوبريك)...الخ، تقترح علينا أن ما يقال عن الحرب هنا، يمكن أن يقال عن الحرب في كل مكان وزمان: الرفض المطلق، الإدانة من دون استئناف، وصولاً إلى القول بأن ما من قضية، مهما كانت عادلة تبرر موت إنسان بريء، أو طفل، أو حتى مجند اقتيد قسراً إلى القتال.

لا يمكن القول، طبعاً، أن هذا الوعي الإنساني بلا جدوى الحرب، وبأنها مجرد حفلة قتل، لم يولد إلا بعد حرب فيتنام، التي رأى فيها المبدعون الأميركيون بخاصة، فرصة سانحة للتنديد بالحروب كلها، غير أن حرب فيتنام، لأنها كانت عبثية، وحرب هزيمة - بالنسبة إلى الأميركيين - أطلقت من عقالها كل تلك المشاعر المناهضة للحرب، التي كانت تطل برأسها، سواء بشيء من الخجل، أو وسط رفض قومي عام، في أفلام رواد رأوا باكراً- من دون أن ينتظروا الهزيمة- أن عليهم أن يرفضوا الحرب. ومن هؤلاء ستانلي كوبريك، الذي منع فيلمه "دروب المجد" في فرنسا، لأنه "جرؤ" على إدانة النزعة العسكرية الفرنسية خلال الحرب العالمية الأولى، وويليام وايلر في "أفضل سنوات حياتنا" الذي يرسم بسخرية وقلق مصير جنود أميركيين يعودون إلى الوطن بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية ليجدوا أن حياتهم وشبابهم وليّا، وإنه لم يعد لهم مكان حقيقي في المجتمع. ومن هؤلاء أيضاً لويس مايلستون الذي اقتبس بنجاح، واحدة من أعظم روايات مناهضة الحرب: " كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" لاريك ماريا ريماركي...الخ.

لقد كان هؤلاء وعشرات غيرهم، جزءاً من موقف المبدعين ضد الحرب. فهل نحن في حاجة إلى أن نذكر بأن المبدعين - ولا سيما السينمائيين منهم - قد وقفوا دائماً ضد الحرب؟

إن القول أن عدد الأفلام السينمائية المتحدثة عن الحرب يفوق،قطعاً، عدد الأفلام المتحدثة عن أي موضوع آخر، لا يعني بالطبع أن السينما مجدت الحرب... يعني، إلى حد كبير، أنها وقفت ضدها... أو على الأقل، صورت قسوتها وعبثيتها. ولئن كان من الصعب هنا التوقف عند الأفلام كلها، لأن مجرد تعدادها قد يحتاج إلى مجلدات، يمكن التركيز على الكثير من الأعمال النموذجية، على الأقل .ولعل النماذج الأهم في تاريخ سينما الحرب، هي تلك التي قد لا تشكل المعارك جزءاً أساسياً منها. هنا تكون الأفلام أكثر قسوة وفضحاً للحرب، لجنونها ولعبثيتها. لما تتركه من آثار سيئة على إنسانية الإنسان. وحسبنا هنا أن نفكر في أفلام مثل "هيروشيما يا حبّي" لان رينيه، و"دكتور سترانجلاف" لستانلي كوبريك، و"الساموراي السبعة" لأكيرا كوروساوا و"لورانس العرب" لدايفيد

لين، و"معركة الجزائر" لجيلو بونتكورفو، وصولاً إلى "الخيط الأحمر الرفيع" لتيرنس مالك...

ولو تحرينا اللائحة كاملة، سنجد أن هناك عدداً كبيراًً جداً من أفلام الحروب، التي صنعت في شكل جيد، سواء أكانت مناهضة للحرب، حيادية تجاهها، أو داعية إليها. وسيبقى طبعاً، من قبيل الأسرار الغامضة ذلك الدافع الذي يجعل المبدعين السينمائيين يصلون إلى قمة أدائهم حين يحققون فيلماً عن الحرب، وكذلك يفعل الممثلون، الذين يعطون عادة هنا، أفضل ما لديهم (وأفكر هنا بتوم هانكز في " إنقاذ المجند رايان" ولكن أيضاً في بيتر أوتول في"لورانس" ودايفيد نيفن في "جسر على نهر كواي" وإريك فون شتروهايم في "الوهم الكبير" وفريدريك مارش في "أفضل سنوات حياتنا"، وحتى في فرانك سيناترا في "من هنا إلى الأبدية"... وأفكر كيف أن جوائز الأوسكار كانت دائماً في الانتظار). واللافت أنه من هؤلاء, الى بيرت لانكاستر وكيرك دوغلاس وشين بن وعشرات غيرهم، ما من ممثل إلا وجرب حظه في سينما الحرب. وما يقال هنا عن الممثلين الذكور، لا يمكن أن يقال طبعاً عن الممثلات الإناث، وذلك طبيعي لأن الحروب وقذارتها مسألة رجالية، نادراً ما كان للنساء دخل فيها، إلا إذا كنّ ممرضات جولييت بينوش في "المريض الإنكليزي") أو ملحقات بالرجال (ديبورا كير في "من هنا إلى الأبدية") أو ضحية للحرب (سكارليت أوهارا / فيفيان لي في "ذهب مع الريح")...الخ.

قلنا إن هناك عدداً كبيراً جداً من الأفلام الحربية الجيدة. وهذا ما يحول طبعاً دون التمكن من القيام بوضع جردة حقيقية ترسم سلم أفضلية. ومع هذا يجرؤ البعض أحياناً على هذا. وفي هذا السياق مثلاً، نذكر أن مجلة "توتال فيلم" البريطانية الشعبية، عمدت منذ فترة إلى إصدار ملحق، أوردت فيه - من وجهة نظرها، التي يمكن, إلى حد ما، تبنيها - قائمة بـ"أعظم أفلام المعارك في تاريخ السينما". وقد يكون من المفيد إيراد هذه اللائحة هنا، وقد رتبت زمنياً، لتتحدث عن الأفلام كما تناولت تباعاً، الحروب منذ أقْدم التاريخ وحتى الزمن الراهن فالمستقبل.

هناك أولاً الفيلم الذي يتحدث عن حرب لازمن لها، حرب تقف خارج كل زمن وتاريخ:" الإمبراطورية تشن هجوماً معاكساً"(١٩٨٠). بعد ذلك يأتي فيلم

"سبارتاكوس" (١٩٩٠) لستانلي كوبريك، ومن إنتاج وبطولة كيرك دوغلاس، وهو فيلم تدور أحداثه في روما في العام ٧١ب.م. أيام حروب العبيد ضد الإمبراطورية، وتقفز اللائحة بعد ذلك نحو ١٢ قرناً لتصل عبر "بريفهارت- ذو القلب الشجاع"(١٩٩٥) إلى حروب الاسكتلنديين ضد سيطرة الإنكليز، كما تصورها ميل غيبسون، ممثلاً ومخرجاً ومنتجاً في الوقت نفسه. وهذا يقودنا إلى شكسبير الذي اقتبس عنه كينيث براناه، وأيضاً مخرجاً وممثلاً ومنتجاً، مسرحيته الرائعة "هنري الخامس" ليحولها إلى فيلم (١٩٨٩) يتناول حروب أوائل القرن الخامس عشر في بريطانيا، وخيانات تلك الحروب ودمويتها. قفزة أخرى في الزمن مقدارها قرنان تقريباً، ونجد أنفسنا في خضم الحروب، داخل القارة الأميركية، في فيلم "آخر الموهيكان" المقتبس عن رواية فينيمور كوبر الشهيرة، التي همها أن تعيد الاعتبار الإنساني إلى هنود حمر لطالما ظلموا في التاريخ الواقعي، كما في السينما والأدب. وبعد أقل من ثلاثة أرباع القرن تطل معركة واترلو، الشهيرة التي وضعت حداً لتطلعات نابليون إذ هزمه الإنكليز، والفيلم الذي بين أفلام عدة عن المعركة نفسها، تحدث بأفضل ما يمكن عنها كان - بحسب اللائحة.

"واترلو" الذي قام فيه رود ستيغر بدور نابليون، وحقق في العام ١٩٧٠، أخرجه الروسي سيرغاي بوندارتشوك.واللافت هنا أن هذه اللائحة اختارت لفترة الحرب الأهلية الأميركية وما سبقها فيلمين ليس بينهما "ذهب مع الريح"، الذي يعتبر عادة من أنجح أفلام تاريخ السينما، وسينما الحروب. والفيلمان هما "آلامو" (١٩٦٠) الذي أخرجه جون واين بنفسه، وندر أن نظر إليه أي ناقد جاد، نظرة جدية. أما الفيلم الثاني، فهو "المجد"(١٩٨٩) الذي أخرجه ادوارد زفايك، وتكمن خصوصيته الأساسية في كونه يركز على المعارك التي خاضتها أول فرقة سوداء في الجيش الاتحادي الشمالي، خلال الحرب الأهلية الأميركية. ومع هذا الفيلم الذي ينتمي إلى نوع من التجديد في العقلية السينمائية الأميركية، لم يعد الأسود، خادمة طيبة (كما في "ذهب مع الريح") بل صار قوة فاعلة، ولعل هذا ما يضفي على هذا الفيلم أهميته، ويفسر سبب عدم نجاحه لدى المشاهد الأميركي بما فيه الكفاية! بعد ذلك، من داخل أميركا الشمالية - إذ انتهت حروبها الداخلية وبدأت حروبها الخارجية، منذ الحرب العالمية الأولى وما تلا ذلك - إلى القارة الإفريقية

في فيلم "زولو" (١٩٦٤) الذي يصور فيه المخرج الإنكليزي ساي اند فيلد معارك جنوب إفريقيا، خلال بدايات الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وقفزة بعد ذلك إلى الحرب العالمية الأولى حيث نجد عشرات الأفلام عن تلك الحرب، ومعظمها يتبنى مواقف ناقدة منها: من "دروب المجد" لكوبريك، إلى "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" للويس مايلستون، ولكن بخاصة: "الوهم الكبير" لجان رينوار. غير أن اللائحة اختارت هنا فيلم "لورانس العرب" لدايفيد لين، الذي تدور أحداثه في الشرق الأوسط، ومحوره إزاحة الوجود العثماني في المنطقة. ونعرف أن هذا الفيلم شهد بدايات عمر الشريف العالمية، ولا يزال حتى يومنا هذا، من أكثر الأفلام إثارة وإقناعاً.

ترى هل يمكن لأحد أن يحصي الأفلام التي تحدثت عن الحرب العالمية الثانية؟ يقيناً إنها تعد بالمئات... أضف إلى هذا أنه إذا كانت معظم الحروب الأخرى قد نسيت، وصارت مجرد صور سينمائية تبرز بين الحين والآخر، فإن الحرب العالمية الثانية لا تزال في البال، تشغل المخيلات، وحسبنا أن نذكر هنا أن السنوات القليلة الماضية شهدت ظهور ثلاثة أفلام كبيرة- بين أفلام عدة أخرى حول الموضوع نفسه- تناولت بعض جوانب تلك الحرب:" إنقاذ المجند رايان" و"الخيط الأحمر الرفيع" ثم "بيرل هابور" آخر العنقود في هذا السياق (قبل ان يحقق ايستوود فيلميه انفي الذكر)، والذي كان عرضه لا يزال طازجاً، حين دمر الإرهابيون برجي مركز التجارة العالمية في نيويورك وأصابوا مبنى البنتاغون، ما ذّكر الأميركيين مباشرة بكارثة بيرل هاربور، التي كانت بدورها " اعتداء على الأنفس والكرامة الأميركية" وأوقعت ألوف الضحايا، وأدت يومها إلى دخول الولايات المتحدة أتون الحرب العالمية الثانية. وتتحدث اللائحة عن ثلاثة فقط من الأفلام باعتبارها " أفضل ما تناول تلك الحرب": "إنقاذ المجند رايان"، ثم "تورا تورا تورا" الذي ساهم فيه اكيرا كوروساوا في إنتاج أميركي (١٩٧٠) ويصور حكاية الصراع الأميركي- الياباني بحرياً خلال تلك الحرب، ثم "جسر بعيد جداً" (١٩٧٧) عن رواية كورنيليوس رايان...

بعد ذلك تأتي بالطبع حرب فيتنام. ولئن كانت اللائحة تتوقف، بالنسبة إلى هذه الحرب، عند "يوم القيامة الآن"(١٩٧٩) لفرنسيس فورد كوبولا، فمن باب

التمثيل لا الحصر طبعاً، علماً بأنه يمكننا أن نعتبر هذا الفيلم واحداً من الأقوى والأهم في تاريخ سينما الحرب، شكلاً وأسلوباً ومضموناً ورسالة أيضاً. لكنه ليس الوحيد بالطبع، وقد سبق أن ذكرنا أفلاماً أخرى عدة حول الموضوع نفسه.

يبقى هناك فيلم واحد... ولكن عن حروب مستقبلية تدور في القرن الخامس والعشرين، وهو فيلم "قوات سفينة الفضاء" الذي حققه بيتر فرهوفن في العام ١٩٩٨، ويعتبره كثيرون "كيتش فضائي" وفيلماً في المستوى المتدني على رغم أنه كلف أكثر من ١٠. مليون دولار.

تتوقف اللائحة هنا. وفي إمكانها طبعاً أن تتواصل إلى ما لانهاية. ونحن يمكننا أن نضيف إليها، وإلى ما ذكرنا عشرات الأفلام. ولكن أليس من الأفضل التوقف عند نقطة محددة؟ حسناً، ستكون هذه النقطة، ذلك الفيلم الرائع الذي حققه ستانلي كوبريك في العام ١٩٦٣، ولا يزال في الإمكان اعتباره أقوى صرخة في وجه الحرب وجنونها وعبثيتها: "دكتور سترانجلاف، أو كيف تعلمت أن أكف عن القلق وأحب القنبلة". إن هذا الفيلم لا يتحدث عن حرب محددة، بل عن تلك الحرب التي عاش العالم، عقوداً وسط مخاوفها وهواجسها: الحرب النووية بين القوتين الأعظم في ذلك الحين. وبالنسبة إلى الفيلم كان هناك إمكان واحد لاندلاع الحرب: أن يجن جنرال نازي سابق يعمل الآن مع الجيش الأميركي، ويطلق القنبلة الذرية في اتجاه الاتحاد السوفياتي...

طبعاً, الحرب الباردة انتهت، والقنبلة الذرية لم تنطلق. لكن الإرهاب، ذلك الجنون الآخر، حل مكان ذلك كله، وهاهو الآن يقود العالم إلى مصير جديد. إنه الإرهاب نفسه الذي لم يكن، مهماً، في حسبان سينما الحرب، لكن أفلاماً عدة حذرت منه... ما يشكل موضوعاً آخر.

هنا فقط، نود أن نختم, بأننا لئن كنا قصرنا الحديث، تقريباً على السينما الأميركية، فذلك لأنها - والسينما الأنغلوساكسونية - كانت دائماً الأفضل، والأكثر قدرة على النقد الذاتي. هذا النقد الذي عادت وتعلمته السينمات الأخرى، ولكن في حركة شديدة البطء، أما في عالمنا العربي، فنعرف أن سينما الحرب كان لها أفلامها أيضاً، سواء كانت تتحدث عن حرب الجزائر أو حرب فلسطين والحرب اللبنانية، أو حرب حزيران (يونيو)١٩٦٧، أو حرب تشرين (أكتوبر)١٩٧٣.

وعلى رغم أن أفلام هذه الحروب لا يمكن أن تعد شيئاً بالمقارنة مع ما ذكرنا، فإنه قد يكون من المسلي والمفيد- إلى حد ما، أن نعود إليها في كلام لاحق. أما هنا فنكتفي بهذا متسائلين: ترى، هذه الحروب الجديدة، حرب أميركا والعالم على حركة طالبان والتنظيمات التي تعيش تحت حمايتها والحرب في العراق وغيرها، هل ستكون لها صورة حقيقية مقنعة ذات يوم؟ سؤال سيكون جوابه في فصل تال.

من نكبة فلسطين إلى حروب الخليج

لو شاء المرء أن يعبر في فيلم سينمائي عن الحرب التي قامت بين قوات التحالف الأنغلو - ساكسوني بزعامة واشنطن، وقوات الرئيس العراقي صدام حسين، ما الذي يمكن أن يكون عليه الموضوع الأكثر جاذبية وتمثيلاً لهذه الحرب التي خاضها بوش على رغم وقوف معظم سكان الكرة الأرضية ضده، ولم يمانع صدام حسين في خوضها مع علمه أنه خاسر فيها لا محالة، وأسفرت عن ضحايا ودمار أكيدين؟

الباحث عن موضوع قد يجد أمامه عشرات المواضيع، بل ألوف الصور التي يمكن لكلٍ منها أن يخلق موضوعه: من صورة المواطن العراقي الذي يخبط بحذائه صورة "القائد الملهم" وبغداد تنهب، إلى صورة الشعب البائس الجائع في البصرة وأم قصر، والذي لا يعرف كما يبدو شيئاً عن "مؤونة السبعة أشهر التي أمنها النظام في كل بيت"، وذلك مروراً بصورة صدام حسين وابنيه ومعاونيه

يبتسمون متداولين أخبار النصر، وصورة تلك الشخصية الشكسبيرية المدهشة، شخصية وزير الإعلام محمد سعيد الصحاف وهو يؤكد، وابتسامة الاطمئنان والظفر على شفتيه، أن قوات صدام جاهزة لذبح المعتدين. أو تراها صورة كل أولئك المحللين والخبراء الاستراتيجيين العرب يتصورون أمام كاميرات التلفزة شارحين مفسرين أموراً لم تحدث أبداً؟ أو صورة "الجماهير العربية الهادرة" وهي ترفع صورة ذاك الذي أذاقها مرارة الهزيمة ثلاث مرات على الأقل خلال العقود الثلاثة الأخيرة؟ ربما كل هذا، وربما أي شيء من هذا، طالما أن الموضوع الذي يمكن أن ينفع ليحول فيلماً، عن حق وحقيق، هو ذاك الذي لا يمكن أن يمتلكه أي سينمائي عربي: موضوع أسيرة الحرب الأميركية جيسيكا لينش التي خلصها جنود أميركيون في عملية مدهشة، ولكن بفضل طبيب عراقي وزوجته...

إننا هنا نطرح هذا السؤال لأننا نؤمن، سينمائياً، بقول نقله الكاتب الأرجنتيني، بورخس عن مالارميه،من أن كل أحداث العالم تبدو كأنها جرت لكي توضع في نهاية الأمر في كتاب. وهنا نستبدل الكتاب بالفيلم، تلفزيونياً كان أم سينمائياً، لأن ما يمكن رصده، في صدد الحرب الأخيرة، والتي لا تزال مستعرة على رغم انقضاء سنوات عديدة على بدء اندلاعها وسقوط ثم إعدام صدام حسين المتسبب في ذلك الإندلاع، هو أنها كانت واحدة من أكثر الحروب تصويراً خلال العقود الأخيرة, تماماً كما انطلاقاً من أن التحقيقات التي نقلتها الصحافة من حول الحياة في بغداد تحت الحصار، أشارت إلى أن المتفرجين العراقيين استهلكوا من شرائط الفيديو لسهراتهم أضعاف أضعاف ما استهلكوا في أية حقبة أخرى، وأن حصة الأسد كانت لأفلام الحروب... والأميركية منها بخاصة. فإذا ما أضفنا إلى هذا أن الوزير الصحاف نفسه لطالما استشهد أمام الصحافيين، خلال لقاءاته المطمئنة معهم، بأفلام أميركية (مثل "سقوط النسر الأسود") ليعدهم بدحر "المعتدين "، يصبح من المنطق أن نعود إلى السؤال الذي نطرح: أي موضوع هو الأنسب لهذه الحرب؟

في الحقيقة أن الموضوع الأوفر حظاً، في اعتقادنا هنا، إنما هو موضوع يبدو لنا ممتزجاً من عملين شهيرين، أولهما سينمائي وهو فيلم "دكتور سترانجلاف..." للأميركي ستانلي كوبريك، والثاني أدبي هو "خريف البطريرك" للكاتب الكولومبي

الكبير غارسيا ماركيز... هذا لكي نكون عادلين بعض الشيء، طالما أن الأول يتحدث، بسخرية مرعبة عن مجنون حرب في واشنطن لن يهدأ له بال حتى يدمر العالم (الاتحاد السوفياتي أولاً)، والثاني يتحدث عن ديكتاتور عجوز دموي يجلس قابعا في قصره كالجرذ المطارد. وفي يقيننا أن حرباً شخصنت إلى هذه الدرجة، لن ينفعها إلا هذا الموضوع، ولتعذرنا المواضيع الأخرى كلها... إذ يمكنها الانتظار.

والحقيقة أنه لو تمكن سينمائي عربي من تحقيق فيلم مثل هذا، عن حرب مثل هذه، سيأتي فيلمه ليضاف إلى سلسلة من عشرة أفلام أردنا هنا أن نتوقف عندها بعض الشيء كنماذج من التعاطي العربي مع سينما الحرب. وقد آثرنا هنا أن نتوقف عند فيلم واحد مرتبط بكل حرب، حتى وإن كنا نعرف أن معظم الحروب كان لها أكثر من فيلم، وربما أعداد من الأفلام لا تحصى. واخترنا أن نتوقف هنا عند الحروب العشر الرئيسة التي عرفها العالم العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين تقريباً، علماً أن هناك حروباً أخرى، وأفلاماً أخرى... لكن الحيز لا يتسع بالتأكيد لدراسة مطولة. أما الحروب التي يمكن التوقف عندها هنا، بالنسبة إلينا فهي: "حرب فلسطين" (الممتدة من ١٩٤٨ وحتى اليوم من دون انقطاع تقريباً)، ثم "العدوان الثلاثي على مصر" (١٩٥٦) فـ "الثورة الجزائرية" (١٩٥٤-١٩٦٢)، فـ"حرب اليمن" (أوائل الستينيات) ثم "حرب١٩٦٧، أو هزيمة حزيران/ يونيو"(١٩٦٧) فـ "حرب الاستنزاف"(أواخر الستينيات) و"حرب تشرين" (١٩٧٣) و"الحرب اللبنانية"(١٩٧٥-١٩٩١) وحرب "إيران-العراق" (بداية الثمانينيات)، وأخيراً "حرب الخليج الأولى" التي شنتها قوات تحالف دولي واسع بقيادة الولايات المتحدة، ضد نظام صدام حسين بعد غزوه أراضي الكويت.

منذ البداية حرب فلسطين لم يكن لها فيلمها الخاص... وحتى الآن لا يزال المقطع الأول لتلك الحرب (نكبة١٩٤٨) من دون فيلم، وإن كانت جرت الإشارة إلى تلك الحرب، إنسانياً وظفراوياً، في الكثير من الأفلام، قبل أن يكون لمستتبعاتها المتواصلة أفلامها. وإن كان يمكن ليسري نصرالله اعتبار فيلمه "باب الشمس" فيلماً عنها. أما الفيلم الأول الذي دنا من تلك القضية في بدايتها، إذا استثنينا "فتاة من فلسطين" البؤسوي العاطفي، فهو فيلم "أرض السلام" لكمال الشيخ(١٩٥٧) الذي آثر الدنو من القضية الفلسطينية وضياع فلسطين من خلال حكاية ثلاثة فدائيين مصريين

يتوجهون إلى أرض فلسطين فلا يبقى منهم سوى الشاب أحمد الذي إذ كاد يسقط ينقذه لاجئون فروا من مجازر دير ياسين. وتكون النتيجة أن يقع في غرام صبية منهم هي فاتن حمامة، وهنا تتحول الحكاية إلى غيرة ووشاية، إذ أن توفيق الدقن الغيور يشي بأحمد للإسرائيليين، لكن الضحية يكون ابن الواشي. أما الحب فينتصر ويسير في موكب نصر يجمع أحمد بفاتن حمامة. واضح أن هذا الفيلم لم يكن ليفتقر إلى النيات الطيبة على رغم سذاجته، لكن الطريف أنه لا يزال يثير حماسة لدى المتفرجين حتى اليوم كلما عرض على الشاشة، كما يثير سخريتهم من الضابط الإسرائيلي الذي يتوقف لقضاء حاجته (!) ورجاله مصطفون من حوله، في واحد من أشهر مشاهد السينما الوطنية العربية.

بعد نكبة فلسطين بأقل من عشر سنوات كان هناك الاعتداء "الفرنسي- البريطاني- الإسرائيلي" على مصر الناصرية التي كان زعيمها أمّم قناة السويس أملاً بالحصول على أموال يبني بها السد العالي. هذه الحرب التي جرت في العام١٩٥٦ يطلق عليها الرأي العام العربي اسم "العدوان الثلاثي"، وقد خلدتها السينما في عدد من الأفلام ومنها "عمالقة البحار" الذي يروي قصة الضابط البحري السوري جول جمال الذي فجّر، على متن زورق صغير، سفينة حربية معادية. وكان من الواضح أن هذا الفيلم يريد أن يتغنى بالأخوة السورية- المصرية خلال تلك المرحلة.ومن هنا غلب عليه الطابع الدعائي الخطابي. وكذلك كانت أيضاً حال "بور سعيد" الذي سيظل أشهر فيلم تحدث عن "بطولات الشعب المصري في تلك الحرب والانتصار على القوى الغاشمة" بحسب ما كتب ناقد يقول. "بور سعيد" الذي حققه وكتبه عز الدين ذو الفقار، على عكس "أرض السلام" الذي يبدأ بالحرب لينتهي بالحب، يبدأ بالحب، من خلال علاقة شاب بفتاة ينتميان معاً إلى أسرتين متجاورتين، ذهب رب كل منهما شهيداً في فلسطين. والغيرة حاضرة هنا أيضاً منذ البداية، إنها غيرة الطبيبة الإنكليزية التي تحب الشاب وتغريه دائماً، لكنه لا يستجيب. وإذ تقع الحرب، يختلط الحابل بالنابل، ويخوض الشاب (شكري سرحان) القتال، أما الطبيبة الإنكليزية مس بات ليلى فوزي) فإنها، وكما كان يجب أن تكون، تتكشف عن جاسوسة إنكليزية لعينة، ما إن يكشف شكري سرحان أمرها حتى تتوارى بمساعدة أشرار آخرين كلهم أجانب كفار، معادون لمصر وأهلها وشعبها، بمن فيهم شيكو الحلاق(الأجنبي بدوره). وهكذا إذ تنتصر مصر، وينكشف الجواسيس، ينتصر الحب بدوره، على الشر.

الثورة الجزائرية، التي كانت مندلعة، منذ ما قبل العدوان الثلاثي، وستظل مندلعة لسنوات بعده، كانت أفضل حظاً، من الناحية السينمائية على الأقل. فلئن كان يوسف شاهين حولها في فيلم مصري عن "جميلة الجزائرية" إلى مجرد حرب مشخصنة حصرت كل بطولات شعبها في أفعال الفدائية جميلة بوحيرد (وقامت بدورها يومها عذراء الشاشة ماجدة)، فإن السينمائيين الجزائريين أنفسهم، سرعان ما أمسكوا سينماهم بأيديهم ليحققوا عن ثورتهم وحربها عدداً جيداً من الأفلام، وصل واحد من أفضلها إطلاقاً، وهو "وقائع سنوات الجمر"(١٩٧٥) لمحمد الأخضر حامينا، إلى أن يفوز بالسعفة الذهبية في مهرجان "كان" الفرنسي. وحامينا نفسه كان قدم فيلماً متميزاً عن الثورة نفسها قبل ذلك، هو "رياح الأوراس"، لكن "سنوات الجمر" كان أكثر حدة وجمالاً فنياً، ناهيك بأنه كان أيضاً واحداً من قلة من أفلام عربية سياسية تبتعد من الديماغوجية التي كانت سائدة حتى ذلك الحين، لتقدم صورة متنوعة وقريبة من الواقع لثورة كانت فيها تعرجات كثيرة. والحال أن فيلم حامينا ذاك، والذي سار في نقده الذاتي على خطى، كان يوسف شاهين رسمها من قبله(في" الأرض" كما في"العصفور") عاد وفتح الطريق لأفلام جزائرية عدة ابتعدت من الإنتصاروية الديماغوجية لتطرح أسئلة قلقة مقلقة ("نوة" لعبد العزيز طلبي و"الفحام" لمحمد بوعماري و" نوبة نساء جبل شنوة" لآسيا جبار). والحال أننا مع هذا النوع من الأفلام كنا قد صرنا جد بعيدين من ميلودراميات نكبة فلسطين والعدوان الثلاثي السينمائية. وأوصل حامينا والآخرون، كما فعل شاهين في مصر، لعبة فيلم الحرب السياسي إلى سقف لا نزول عنه بعد ذاك.

غير أن هذا الكلام لا يسري على الفيلم المصري الوحيد الذي حقق عن حرب اليمن، التي ساند الجيش المصري خلالها، في صراع عنيف ومدمر عسكرياً وسياسياً، جمهوريي اليمن ضد ملكيّيها الذين وجدوا مساندة قوية لهم من جانب المملكة العربية السعودية، ما أشعل أول صراع عربي- عربي حقيقي في التاريخ الحديث. هذا الفيلم هو "ثورة اليمن" للراحل عاطف سالم (١٩٦٦)، وهو مثل غيره من الأفلام "الحربية" أو "السياسية" التي كانت حققت حتى ذلك الحين في مصر، كان يدور أساساً من حول حكاية غرام: غرام منصور، الشاب اليمني الذي درس في القاهرة، ثم عاد إلى اليمن ليكتشف كم أن حكم الإمام ظالم.

ومنصور، إذ يغرم بصبية حسناء(ماجدة)، تكون النتيجة محاولة ثورية وطنية تنجح وينتصر الشعب و... يتزوج منصور من حبيبته.

إذاً، في موضوعه هذا، ينضم "ثورة اليمن" إلى ذلك المد من الأفلام الوطنية التي لن تبدو في نهاية الأمر سوى شرائط دعائية مغمورة بالإيديولوجية، مع رغبتها في أن تزاوج بين العناصر التقليدية للفيلم المصري: ميلودراما، غيرة، نظام نجوم، انتصار الحب والنهاية السعيدة، وبين إيديولوجية الدولة الإنتصارية القائمة دائماً على أساس أن الحق والخير معنا، والعدو هو الشيطان.

والحال أن هذا النوع من الأفلام كان فاعلاً، لأسباب عدة، منها أنه تضافر مع جهود إعلامية أخرى في زمن كان المد القومي لا يزال يعيش مرحلة صعوده، ومنها مكانة النجوم لدى "الجماهير" العريضة، وانخراط هؤلاء النجوم في اللعبة، ومنها أن التلفزة لم تكن وجدت بعد لتقدم صورة، ولو شبه حقيقية لما يحدث... فكانت تلك الشرائط الصور الوحيدة المطلة على الملايين.

ومن هنا كان ذلك الخلط بين الهزيمة والانتصار، بين الزعامة ومبدأ الحق، وهو ما سيختفي نسبياً بعد ذلك، وعلى الأقل من نمط معين من السينما المصرية.

ولم يكن اختفاؤه مصادفه، ذلك أن وصول حرب ا[illegible] وهزيمة ١٩٦٧ التي جاءت بعده محبطة "الجماهير" العربية دافعة النخب إلى التفكير، كان من شأنهما أن عرّيا "أكاذيب" السينما السابقة. فمع هزيمة جذرية من طراز هزيمة الجيوش والمجتمعات العربية في العام١٩٦٧، لم يعد أمام العربي إلا أن يطرح أسئلته على نفسه وأولها: لماذا نحن نهزم باستمرار؟ ولئن كان الجواب عن هذا السؤال سيجيء في شكل جذري بعد سنوات، وبخاصة في فيلم "العصفور" ليوسف شاهين، فإن فيلماً آخر أكثر تواضعاً، وأقل مهنية لعلي عبد الخالق جاء في العام ١٩٧٢ ليحاول الإجابة عن السؤال بأسلوب فني وإنتاجي كان مأمولاً منه أن يؤسس لسينما عربية جديدة. وهذا الفيلم اعتبر منذ ذلك الحين فيلم حرب١٩٦٧ بامتياز، ذلك أنه عبر وببساطة عن فقد العربي لليقين. كان فيلم أسئلة وقلق لم تعتدهما السينما المصرية من قبل، بل حتى السينما العربية نفسها. فـ "أغنية على الممر" وهو عنوان هذا الفيلم، لم يحدثنا عن الانتصارات ولا عن الآمال الكبيرة. اكتفى بأن يضعنا في مواجهة مجموعة من جنود محاصرين يتحدث كل منهم عن أحلامه الصغيرة وعن بيته الدافئ من دون بطولات ومثل

عليا من النوع المرتبط بفكر السلطة القومية المترهل. وليس في الفيلم نهاية سعيدة بالطبع، ذلك أن نهاية هزيمة ١٩٦٧ لم تكن نهاية سعيدة.

بعد هزيمة ١٩٦٧ في مصر، كانت هناك حرب الاستنزاف التي شنها الرئيس المصري جمال عبد الناصر، بمساعدة السوفيات، ضد قوات الغزو الإسرائيلية. وهاهي هذه الحرب، التي تكاد تكون منسية اليوم على رغم أنها كادت تكون الجهد العربي الحقيقي الذي أنهك القوات الإسرائيلية لعقود طويلة من السنين، هاهي تنتج فيلمها بدورها. وهو فيلم حققه محمد راضي بعنوان "أبناء الصمت" عن قصة لمجيد طوبيا، وقابله النقد بترحاب. أحداث هذا الفيلم تمتد سنوات طويلة. لكن سنوات حرب الاستنزاف تمثل زمنها المفصلي، وذلك من خلال مجموعة من الجنود العاملين في صمت من أجل الانتصار. وإذ يؤرجحنا الفيلم بين حياتهم العسكرية وحياتهم المدنية، يكشف الكثير من العيوب الاجتماعية وضروب الانتهازية السياسية في مقابل تفاني المدافعين، على الجبهة وخلف خطوط العدو، عن الوطن.

والحال أن أهم ما في "أبناء الصمت" هو أنه- وكما لن تفعل أفلام عدة حققت قبله وبعده عن "حرب أكتوبر" وما سمي يومها ب"العبور"- أتى في العام ١٩٧٤، وبعد " انتصار أكتوبر" بعام ليقول إن الانتصار لم يكن معجزة بنت يومها بل كان ثمرة لحرب الاستنزاف، تلك الحرب التي كان من صعوبتها أن الصراع كان يجب أن يخاض خلالها على جبهتين أساسيتين: الجبهة الخارجية حيث العدو قاس، مسلح وعنيف، والجبهة الداخلية حيث الفساد واللامبالاة مستشريان.

في "الرصاصة لا تزال في جيبي" الذي حققه حسام الدين مصطفى، والذي اعتبر فيلم "انتصار أكتوبر" بامتياز، على رغم أن "أكتوبر" كانت له أفلام كثيرة أخرى، إنتصاروية بإفراط هي الأخرى وساذجة بإفراط أيضاً(مثل "الوفاء العظيم" و"بدور" وما إلى ذلك)، في هذا الفيلم إذاً، نعود إلى الإيديولوجية، ولكن مقلوبة هذه المرة. فالفيلم ليس عن "العبور العظيم" بقدر ما كان ضد "هزيمة ١٩٦٧" من منطلق ديماغوجي أتى ليخدم الحكم الجديد الذي أقامه الرئيس أنور السادات. وكل هذا يأتي أيضاً من خلال حكاية غرام ساذجة كتبها إحسان عبد القدوس، عن ذلك المجند الذي يهزم في حرب ١٩٦٧ ليدرك أن من هزمه إنما هو سلطة جمال عبد الناصر، وإن في ترميز واضح. لذلك يبقي بعد الهزيمة رصاصة

في جيبه، ليستخدمها لاحقاً حين ينتصر هو نفسه، وتنتصر معه حكاية حبه لفاطمة "المغتصبة" من السلطة المحلية (ممثلة بعباس... الذي يكاد يكون عبد الناصر نفسه ضمن إطار منطق الفيلم المتهافت).

واضح أن حسام الدين مصطفى عاد وتراجع بالسينما المصرية الحربية من مستوى القلق والتساؤل الإنسانيين اللذين كانت أفلام مثل "العصفور" و"أغنية على الممر" وبعض أفلام السينما الجزائرية، قد أوصلت الفن السابع إليه، إلى المستوى الذي كان سائداً أيام السينما المعبرة عن إيديولوجية السلطة لا أكثر. كل ما في الأمر أن السلطة تغيرت.

إذاً من جديد، صرنا أمام سينما اليقين. وعدنا إلى صلب تلك المنظومة الفكرية التي حكمت دائماً وفي شكل إجمالي، معظم أفلام الحرب العربية، حيث الانطلاق دائماً من "هم إيديولوجي مرسوم سلفاً"، يتوافق مع ما تسميه العقلية القومية الحصيفة "مصالح الأمة" (التي هي هي في مثل تلك الظروف مصالح النظام الذي يمثلها) من دون التفات - بالطبع – إلى مصالح الفرد والمجتمع، وأهميتها في تلك المعمعة. إنها العقلية التي ستقول لاحقاً في أغنية شاعت مع الانتفاضة الثانية، لا بأس أن يسقط منا مليون قتيل شرط ألا تضيع القدس، ومع حرب الخليج الثالثة: ليقتل أهل بغداد شرط ألا يسقط نظام البطل الألمعي.

وكان هذا بالطبع، هو الفكر الذي هيمن على رأس المسؤولين العراقيين حين قرروا أن يكون لحربهم- غير المبررة على الإطلاق- ضد إيران، فيلمها أيضاً. وهنا، لأن الزمن لا أهمية له لدى مثل هذه العقلية العربية، كان لا بأس من اللجوء إلى الماضي. فكما أن الحرب على العراق سميت بـ"قادسية صدام" كان لابد من استخراج معركة القادسية من بطون التاريخ لتحويلها شريطاً، استورد صلاح أبو سيف وحفنة من مصريين آخرين، من مصر، لتحقيقه. طبعاً ستحقق في العراق في الوقت نفسه أو بعده، أفلاماً كثيرة لتمجيد " قادسية صدام" تلك وكذلك لتمجيد حياة " بطل القادسية" هذا، لكن "القادسية" سيظل الأكثر تمثيلاً، طالما أنه استنهض همة التاريخ ليزرع الحقد والكراهية ويؤدلج حرباً حديثة على ضوء تاريخ غابر يمجد الفتح العربي لفارس من منطلقات شوفينية خالصة.

في شكل عام، نجت الحرب اللبنانية في معظم ما حقق عنها من أفلام من تلك الأبعاد. فهنا لم تعد الشوفينية ممكنة، ولم يعد اليقين وارداً. إنها حرب عبثية بدت في معظم لحظاتها من دون مبرر ومن دون نهاية. وهكذا إذ التقط السينمائيون فصول هذه الحروب المتتالية ليصنعوا سينماهم، وليؤسسوا في طريقهم لقيام سينما لبنانية حقيقية، أدركوا منذ البداية أن سينما القلق والسؤال هي الوحيدة الممكنة، وكانت الدروس المصرية المتقدمة، والجزائرية، أمامهم وهكذا تحقق عدد من أفلام بدت قاسية على الحرب قسوة الحرب على لبنان.

ولئن كان في الإمكان التوقف عند واحد من هذه الأفلام، فمن المؤكد أن هذا الفيلم سيكون "حروب صغيرة"، ذلك أن مخرجه الراحل مارون بغدادي، حتى وإن لم يكن يعتبر نفسه، زمن تحقيقه الفيلم، خارج الحرب تماماً، عرف فيه كيف يزرع أسئلة القلق السوداء، وكيف يرسم مصائر الأفراد، من دون انتصاروية مزيفة، ومن دون إيديولوجية مضللة: إنها الحرب في عريها التام، مكان للكذب والأسطورة والقتل. القتل المادي والمعنوي. ففي الحرب ليس هناك منتصرون ومهزومون. بل ليس هناك أبرياء. وما تحوّل بطله طلال من شاب متنور عاشق، إلى زعيم حربي لمجرد أن أباه الزعيم قد قتل، سوى تحقيق الوعد الذي تعد الحروب الناس به.

وشيء قريب من هذا قاله فيلم " العاصفة" لخالد يوسف، تلميذ يوسف شاهين، والذي كان آخر الوافدين إلى هذا النوع من السينما، بفيلمه هذا الذي حققه عن حرب الخليج الثانية، أي حرب الخليج التي نتجت من غزو قوات صدام حسين الكويت، ثم وجد عرب أنفسهم يقاتلون فيها (ضمن إطار قوات التحالف) ضد عرب آخرين يقاتلون تحت إمرة صدام حسين. وهؤلاء العرب رمز إليهم خالد يوسف في فيلمه المحكم الصنع على رغم التباس موضوعه بعض الشيء، بأخوين مصريين، جند كل منهما قسراً لدى طرف من طرفي الحرب: الأول لأنه كان مقيماً يعمل في بغداد، فضم إلى الجيش العراقي، والثاني لأنه جند قسراً في القوات المصرية المتوجهة لتحارب القوات العراقية. مبدئياً قد يبدو هذا الحل الفني مفتعلاً، لكنه تبدى فعالاً على مستوى الرمز. وبه تمكن خالد يوسف من أن يجعل لتلك الحرب فيلمها: الفيلم المعبّر حقاً عن تمزق الإنسان العربي وضياعه أمام

حرب فرضت عليه. وهو ما لم تكن السينما العربية اقتربت منه إلا نادراً في الماضي. ذلك أن سينما الحرب العربية ظلت على الدوام محصورة، كما فصلنا أعلاه وكما سبق أن قلنا في مجال آخر، في دائرة الايديولوجية.على أن الغياب الأكبر في عشرات الأفلام العربية التي تحدثت عن الحروب، ودائماً من موقع تمجيد الانتصار، وتأليه الحرب والقتال ودعوة السلاح إلى أن يظل "صاحياً على الدوام".." لو نامت الدنيا حاسهر مع سلاحي" كما يقول شعر محسن الخياط الذي أنشده عبد الحليم حافظ في "خلي السلاح صاحي"، الغياب الأكبر كان غياب الفرد الذي نظرت إليه الأفلام دائماً على انه مجرد رصاصة في بندقية الحرب.

من هذا المنظور، نجدها نادرة تلك الأفلام التي وضعت الفرد في مواجهة أسئلته الحقيقية والقلقة عن الحرب وجدواها، وعما إذا كان هناك حقاً ما يمكننا أن نسميه "حرباً عادلة". فالحرب، بالنسبة إلى السينمائيين العرب، " أكثر جدية من أن نترك أمر الاهتمام بها إلى ذاتية المبدعين".وحين تكون الحرب هي الموضوع، لا يكون ثمة مجال لأي انتقاد أو نقد ذاتي، أو حتى لتصوير العدو تحت لمحات إنسانية.

وإذا ما حدث يوماً لمخرج تونسي، مثل رضا الباهي، أن وضع في فيلم له شخصية جندي إسرائيلي يطرح على نفسه أسئلة تتعلق بجدوى قتله الأطفال الفلسطينيين واصلاً إلى حد استشارة طبيب نفساني، تحل اللعنة على هذا المخرج، لأنه يحاول ولو في هذا الشكل الموارب العكسي أن يؤنسن العدو بعض الشيء.

وإذا حاول مارون بغدادي، ولو من موقع افتتان كلي بالخاطفين من أبناء بلده، أن يتعاطف بعض الشيء مع الأجنبي المخطوف من دون ذنب، يهاجم ويرجم طبقاً لمقولة نصر الأخ ظالماً كان أم مظلوماً. ثم إذا أتى محمد الأخضر حامينا، وحاول أن يقول وحتى من خلال تأريخه للنضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، أن تناقضات في الصفوف الوطنية قد وجدت وأساءت إلى الثورة، يهاجم بصفته "عميلاً للاستعمار الفرنسي". أما إذا جاء علي عبد الخالق في "أغنية على الممر" ليعطي جنوده المحاصرين المهزومين، ماضياً وتاريخاً وحنينا وندما،فانه يشجب لانه "يبطن من خلال هذا موقفاً يقف في التعارض مع مصلحة الأمة".

وذلك في بساطة، لأن الحرب تشكل جزءاً من تاريخنا، ولأن تاريخنا هو تاريخ الجمع، لا تاريخ الفرد. ولأن تاريخنا، ككل تاريخ يحمله قوم من الأقوام على

أكتافهم,هو تاريخ مقدس، يصنع جماعياً، ويصدّق جماعياً، ويطلّ على الدوام باسطاً سلطانه وسلطان الجماعة فوق كاهل الأفراد يكبلهم وصولاً حتى تدميرهم وإلغائهم.

ومثل هذا التاريخ في جبروته وهيمنته الكلية وفي حضوره حتى في قلب اليومي من حياتنا، لا يعود فيه مكان للفرد ولا حتى لمحاسبة الفرد لنفسه.

وفي يقيننا أن جزءاً أساسياً من مشكلتنا الانطولوجية في حياتنا الراهنة، يرتبط بهذا الواقع. بغياب الفرد. ولما كانت الحرب جزءاً أساسياً من هذا الواقع، جزءاً يتجدد باستمرار، على إيقاع الحروب والمعضلات والمشكلات التي نعيش، بل وربما تكون أسلوب مجابهتنا الوحيد، في الواقع وفي التخيل لعصر يجابهنا ويرعبنا دخوله، كما يرعبنا التخلي عنه كلياً، بات من المنطقي أن يرعبنا الموقف من الحرب، سواء كان جماعياً ممجداً- وهو ما تعبر عنه وتدعو إليه معظم أفلام الحرب العربية- أم كان ناقداً- وهو ما يتعين على الفرد أن يمارسه كوسيلة لتوكيد فرديته- يصبح جزءاً من صورة دخولنا العصر أو خروجنا منه.

ويبقى هنا سؤالنا الأخير والجديد: كيف سيكون الفيلم الباقي الذي نأمل أن يكون "الفيلم الأخير"، الفيلم الذي سيتحدث عن الحرب الحادية عشرة: حرب إسقاط نظام صدام حسين.

ظاهرة مايكل مور

❖ من سينما الواقع الى الظاهرة

❖ مور في تجربته الروائية الوحيدة

❖ "سيكو" بين استنكار النقاد وغضب اليسار

❖ هكذا تكلم مايكل

❖ السينمائي والظاهرة

من سينما الواقع إلى ظاهرة مايكل مور

الخبر الأول: فيلم مايكل مور "فهرنهايت١١/٩" يفوز بالجائزة الأسمى "السعفة الذهبية" في المسابقة الرسمية للدورة ٥٧ لمهرجان "كان" السينمائي الدولي.

الخبر الثاني: في المهرجان نفسه، وفي هذه التظاهرة الأساسية، كما في غيرها من التظاهرات الموازية، عرضت أفلام عدة تبتعد عن السينما الروائية قليلاً، وكثيراً في بعض الأحيان، مثل فيلم "سلفادور اللندي" للشيلي غوزمان، وفيلم "موسيقانا" لجان ـ لوك غودار.

الخبر الثالث: فيلم "سيدة القصر" للسينمائي اللبناني سمير حبشي، عرض في الصالات التجارية, وحضره ألوف المتفرجين. الفيلم من إنتاج ماريان خوري وهو يأتي ضمن إطار مشروعها عن نساء عربيات متميزات، الذي كانت هي حققت ضمنه فيلمها "عاشقات السينما".

ما الذي يجمع بين هذه الأخبار الثلاثة إضافة إلى كونها متزامنة؟

ببساطة كون الأفلام التي تتحدث عنها، أفلاماً وثائقية (أو تسجيلية إذا شئتم) من ذلك النوع الذي كان يكاد يكون مرذولاً من الصالات ومن قبل الجمهور العريض حتى سنوات قليلة. وأيضاً من ذلك النوع الذي كان "الحكم المبرم" قد صدر لعقود طويلة من السنين في حقه بأنه لا يصلح إلا لشاشات التلفزة، وإلا لعروض الفن والتجربة. وكان هذا الحكم دائماً هو لسان حال الموزعين والمنتجين، حين يستنكف هؤلاء عن إنتاج عمل، ويستنكف أولئك عن إيصاله إلى صالاتهم أو إلى صالات غيرهم.

اليوم، وعلى ضوء هذه الأخبار الثلاثة، يبدو أن الأمور تبدلت وربما في صورة جذرية. يبدو أن هذا النوع من السينما قد وجد مكانه وجمهوره وصار له نجومه أيضاً. وهم نجوم لا علاقة لهم، لا من قريب ولا من بعيد، بنجوم هوليوود أو القاهرة أو بومباي المتلألئة في عالم الحكايات المخملية. فهل علينا أن نذكر هنا بأن هذا الواقع الجديد إنما فيه إعادة اعتبار لجذور فن السينما نفسه، كما صاغه وحققه مؤسسوه الحقيقيون من توماس أديسون الأميركي، إلى الأخوين لوميار الفرنسيين؟

ربما لا تكون الأمور على مثل هذه الشاكلة بالنسبة إلى رواد التقنيات السينمائية هؤلاء، طالما أن اعمالهم الأولى كانت كلها تسجيلية بحتة تصور ما يحدث أمام الكاميرا من دون أي تدخل إبداعي. لكن الأمور ستبدو على هذه الشاكلة إن نحن توجهنا صوب رواد ومغامرين آخرين من طينة روبرت فلاهرتي (صاحب "تابو" و"نانوك الشمال") أو كبار الوثائقيين السوفيات من دزيغا فرتوف إلى ميخائيل روم مروراً بايزنشتاين "التحيا المكسيك". وصولاً إلى غريرسون الإنكليزي- الكندي، فجوريس ايفانز- الهولندي، وكريس ماركر

والفرنسي جان روش. ونحن حينما نذكر هذه الأسماء هنا، وكلها أسماء لرواد رحلوا، فإننا نذكر في الواقع بعض أولئك المثابرين المغامرين الذين آمنوا دائماً بأن سينما الحقيقة، السينما التي تصور الحياة كما هي، هي السينما الأفضل والأبقى. حتى وإن كانت هذه السينما نفسها قد خدمت الفاشيات، ولا سيما على يد كثر منهم الألمانية ليني ريفنشتهال، التي لا بد سنلاحظ ذلك التفاوت بين عبقرية خطابها الفني وفجاجة خطابها السياسي النازي.

لقد عاش هؤلاء وماتوا. ثم ورثهم غيرهم وحلم كل واحد منهم أن تصل صوره إلى الجماهير العريضة. ونحن نعرف أن هذا نادراً ما حدث. وإن الغالبية العظمى من أعمال هؤلاء، على رغم تزيينها اليوم للموسوعات العالمية، ولكتب المتخصصين، وللدراسات التاريخية، لم تبرح أبداً هوامش المهرجانات وصالات النخب المثقفة، وأحياناً مراكز الدراسات الجامعية- بالنسبة إلى أفلام غلب عليها دائماً البعد الإنثروبولوجي -. وحتى على شاشة التلفزة، ظلت الأفلام الوثائقية الابنة المظلومة (سندريلا الشاشة الحقيقية). ولكن لأن للسندريلا في الحكاية نهاية سعيدة كان لابد من أن يفيق أميرها على وجودها ذات يوم وحتى ولو كان الأمير ذا سحنة وشكل يذكران بـ"الوحش" في حكاية " جميلة والوحش" ولكن قبل أن ينقلب أميراً حقيقياً وهذا الأمير- مهما كابرنا- يحمل الآن اسماً: مايكل مور.

طبعاً ليس مور في عبقرية جان- لوك غودار، ولا له تقنيات وعبقرية صاحب "لتحيا المكسيك" ولا حساسية جان روش أو ريمون دي باردون، أو موهبة جوريس إيفانز وكريس ماركر. لكنه - على الأقل - في شطارة أي تاجر من أبناء المدن. ومن هنا إذا كان قد حقق فيلمه الأول بدولارات قليلة، فإنه عاد وباعه بأربعة ملايين دولار ليجني الذين اشتروه ٢٥ مليون دولار أرباحاً. كان اسم الفيلم "روجر وأنا". وكان ذلك في العام ١٩٨٩. صحيح أنه لم يكن أول فيلم وثائقي يحقق نجاحاً جماهيرياً ولكنه كان الأول الذي وصل نجاحه إلى هذا المستوى ولعل ما ساعده أن الجمهور العريض- بعض الشيء - كان في تلك السنوات بالذات (أواخر الثمانينيات) قد بدأ يعيد النظر في وعيه السياسي العام كما في نظام النجوم - الذي كان ولا يزال يشكل الركيزة الأساسية للسينما

الجماهيرية - وكذلك كان بدأ يعيد النظر في علاقة الفن بالواقع الحقيقي وبالحياة التي نعيش. وكانت الهموم الحقيقية- مع إسقاط العولمة للطبقات الوسطى في مجتمعات العالم الرئيسة- بدأت تتحول من نطاق النظرية إلى نطاق الحياة المعيوشة، ومن نطاق الخوف من المستقبل، إلى نطاق الرعب أمام الحاضر. وهكذا، وربما على ضوء وعي جديد كان لابد للتلفزة من أن تنتهي بخلقه، راحت أفلام الواقع المباشر (المسماة وثائقية أو تسجيلية)، تفرض حضورها وتلقى رواجاً.

وإذا كانت سعفة "كان" الذهبية، تعتبر اليوم ذروة هذا الرواج في السينما العالمية، من ناحية مخاطبة الجماهير العريضة في فيلم له ما له وعليه ما عليه، فإن عرض "موسيقانا" لجان - لوك غودار، في مسابقة "كان" (وإن خارج المسابقة لحسن الحظ) أتى ليكرس الظاهرة: ظاهرة أن الفن الكبير يمكنه بدوره أن يجد مكانه حتى وإن كان مغرقاً في فنيته أو ذكائه، ويجد بالتالي جمهوره.ومن كل هذا يمكننا أن ننطلق إلى واقع جديد، في مجال الصورة، يقول لنا إن المهم في الأمر كله أن الفوارق تزداد اختفاء، بين ما هو روائي وما هو وثائقي، وربما أيضاً ما هو أصلاً للنخبة وما هو للجمهور العريض، وما هو- بالتالي- للتلفزة وما هو للسينما في العالم (و"كان" ونجاحات مايكل مور شاهد على هذا) ولكن عندنا هنا أيضاً (والألوف الذين قصدوا "سيدة القصر" ليشاهدوه، شهود على ذلك بدورهم). ويقيناً أن هذا الواقع القديم- الجديد، والذي كانت سبقت الإشارة إليه مرات عدة، في كل مرة طلع فيها عمل يلغي الفوارق (أعمال في مصر مثلاً)، يحقق أحلاماً قديمة لأولئك الرواد الذين كان همهم وحدة فن الصورة، كما يحقق أحلاماً لمجددين لا يكفون عن المناداة بالتقاط الفنانين السينمائيين الحقيقيين الكرة، في مزج خلاق بين السينما والتلفزة، والوثائقي والخيالي والواقعي والمنتمي إلى الحلم، ليحققوا أفلاماً سيكون رائدهم فيها هنا جان- لوك غودار، بالتأكيد، أكثر من مايكل مور.

مايكل مور في تجربته الروائية الوحيدة

مايكل مور، قبل "فهرنهايت ٩/١١" لم يكن معروفاً على نطاق واسع، حتى وإن كان فيلمه قبل الأخير "باولنغ من أجل كولومباين" قد اشتهر وحقق نجاحاً وأوسكاراً. وإذا كان الناس يعرفون الآن من هو مايكل مور ويعودون بكثرة إلى كتبه "السياسية" الصاخبة وإلى سينماه التسجيلية ذات الرنة الشعبية الواضحة- مع إبهام سياسي يتصاعد حدة يوماً بعد يوم -، فإن مالا تعرفه سوى قلة، هو أن مايكل مور كان قد جرب حظه قبل نحو عشرة أعوام، عبر فيلم روائي، هو الروائي الوحيد له حتى اليوم، عرض في مهرجان "كان" في العام١٩٩٥، ومرّ مرور الكرام.

وهنا نعود إلى هذا الفيلم... وربما فقط لكي نقيس من خلاله، الحجم السينمائي الحقيقي لمايكل مور، بعد أن قيس حجمه السياسي والإيديولوجي بوفرة من خلال كتبه وأفلامه المعروفة.

الحقيقة أن هذا الأمر لم يحدث كثيراً في تاريخ السينما من قبل: أن تأتي قيمة فيلم من خارجه، لا من داخله. وللتوضيح الفيلم هنا هو طبعاً فيلم "فهرنهايت ٩/١١" حيث إن كثراً اندفعوا الى مشاهدته، انطلاقاً من تلك الضجة، أكثر مما انطلاقاً من الفيلم نفسه. ولقد بلغ الحماس بكثر إلى النظر إلى "فهرنهايت ٩/١١" هذا على أنه "نقطة انعطافية في تاريخ السينما" حتى من دون أن يروه. والسبب بسيط جداً: العداء المستشري عادة، لدى أقوام عديدة، تجاه كل ما هو أميركي، فكيف الحال مع فيلم يأتي من أميركا "المكروهة" هذه، ليساعد على كرهها أكثر وأكثر، عبر هجوم ساحق ماحق - هكذا قيل – يشن على " الأسوأ" بين رؤسائها في العقود الأخيرة: جورج دبليو بوش. أليس في هذا تطبيقاً للنظرية الشهيرة: وشهد شاهد من أهله؟

وهكذا، كان يكفي مايكل مور أن يكره جورج دبليو، وأن يلصق في فيلمه مجموعة مشاهد ومواقف - لا يهم إن كانت كلها معروفة سلفاً ولا تأتي بأي جديد، لا حول الإرهاب ولا الإرهابيين، ولا حول بوش وشخصيته وأخطائه السياسية ولا حول احتلال العراق-، تفيد كراهيته لبوش، حتى صرخ الناس: "يا للمعجزة! يا للفيلم الكبير!" وذهب كثر إلى أن هذا هو"الفيلم الذي سوف يسقط بوش".

طبعاً كل هذه الأحكام والاستنتاجات، تبدو اليوم متسرعة... والذين شاهدوا "فهرنهايت ٩/١١"، لم يخفوا خيبة أملهم، حين رأوا أنفسهم، في نهاية الأمر، وبعد كل تلك الضجة، أمام ما يشبه الريبورتاج التلفزيوني المصور جيداً والموثق جيداً، والمضحك أحياناً، المبكي في أحيان أخرى... ولكن البادي في نهاية الأمر أشبه بـ"دون كيشوت" طريف... والغامز أحياناً، بشكل فيه من العنصرية ما فيه إزاء بعض الشعوب والفئات... والظاهر أخيراً أن من الصعب اعتباره فعالاً حقاً من الناحية السياسية، بمعنى أن من غير الممكن له أن يلعب

أي دور في نتيجة الانتخابات الأميركية. بل إنه لم يفعل هذا إلا عكسياً... بمعنى ان كثراً رأوا أنه ساند بوش مواربة في معركته الانتخابية لولاية ثانية.

بالنظر إلى النجاحات، التجارية أيضاً، التي تحققها أفلام مايكل مور منذ سنوات - وهي نجاحات وصلت أيضاً إلى ذروة فنية ونقدية مع فيلمه الأسبق "بولنغ من أجل كولومباين" يبدو من غير المنطقي للرئيس الأميركي أن يقول لمور في أحد مشاهد "فهرنهايت..." أن عليه أن يبحث لنفسه عن مهنة حقيقية، إذ، مهما كان رأي المرء في مايكل مور وخفته واستفزازيته وسينماه، لاشك أن مور، في نظر المراقب المنصف والمحايد سيبدو أشطر في ممارسة مهنته – السينمائية - وأنجح، من جورج دبليو بوش في ممارسته - هو الآخر - لمهنته السياسية. وسنقول هنا كيف: لقد حقق مايكل مور حتى الآن عدداً لا بأس به من الأفلام التسجيلية، السياسية والاجتماعية، وهي كلها أفلام حافلة بالتمرد على الأوضاع القائمة في أميركا، من سيطرة لرأس المال الهمجي، واضطهاد للعمال، من عنف وعولمة ورغبة في الهيمنة على العالم، وصولاً إلى التحالفات غير المقدسة مع صانعي الأسلحة والسياسيين، ما يخلق عنفاً وحروباً وما إلى ذلك والى سينما تناهض الأنظمة الصحية في الولايات المتحدة ("سيكو")... وهذه الأفلام حتى وإن اتسمت دائماً بكونها أشبه بمن يبشر بين مؤمنين، بدت فعالة وأحيت نوعاً سينمائياً كان مرمياً على الرف منذ زمن بعيد: الفيلم التسجيلي الذي هو أشبه بمنشور اجتماعي وسياسي معارض (حتى وإن كان من دون مشروع)، يرفض أموراً كثيرة (حتى وإن كان يعجز عن طرح بديل). وهذه الأفلام حققت من النجاح ما جعل مايكل مور أشبه بمليارديرحقيقي اليوم، هو الذي تضافر إخراجه أفلامه العديدة مع إصداره كتباً تباع بملايين النسخ، وكلها – مثل أفلامه – تشكل اتهاماً سياسياً مباشراً لممارسة السلطة- كل أنواع السلطة في الولايات المتحدة-، ومنها "رجال بيض حمقى"، الذي أوصل شهرة مور إلى ذروتها كما أشرنا في الفصل السابق.

إذاً، من حيث النجاح، يمكن الرد بكل سهولة على الرئيس الأميركي، مناصرة لمور. غير أن من غير المجدي، فنياً وفكرياً، بالطبع التوقف هنا... أو الانطلاق منه للقول إن مايكل مور سينمائي كبير وسوف يفرد له تاريخ

السينما مكانة سامية... وليس هذا فقط لأن أفلامه كلها بسيطة تبسيطية، تسجيلية ما يحكم عليها سلفاً، بعد أن تفعل فعلها السياسي- المحدود أصلاً كما قلنا- بأن ترمى على الرف. ذلك أن الرجل، وهذا أمر لا يشار إليه كثيراً اليوم، جرب حظه قبل سنوات في مجال سينمائي أكثر بقاء أي مجال السينما الروائية... وكان ذلك في فيلم "بيكون كندي" (١٩٩٥)، الذي إذا نظر إليه المرء بحياد وتجرد، سيجد فيه – حقاً- ما يبرر دعوة بوش مور لأن يبحث لنفسه عن مهنة افضل!

في العام ١٩٩٥، حين قدم مايكل مور فيلمه "بيكون كندي" ضمن إحدى تظاهرات مهرجان "كان" السينمائي - الذي سيعود إليه بعد سبعة أعوام ليحقق نجاحاً ساحقاً في "بولنغ من أجل كولومباين" ثم بعد تسعة أعوام ليفوز، استثنائياً، بـ"سعفته الذهبية" – في العام١٩٩٥، إذن، كان مايكل مور قد عرف في الولايات المتحدة على الأقل، أولاً بفيلمه التسجيلي الطويل الأول "روجر وأنا" الذي صور فيه إضراباً عمالياً صاخباً في صناعة السيارات في ولاية ميتشيغين الأميركية- مسقط رأسه- ونظر إليه على أنه فتح جديد في عالم الاستخدام السياسي للسينما، كما كان عرف ببرنامج تلفزيوني بدأ يعرضه على محطة إن.بي.سي بعنوان " تي.في نايشن".

ولكن مع العمل التالي الذي أقدم عليه، والذي نحن هنا في صدده، بدا واضحاً أن طموح الرجل أكبر من إمكاناته، وإن مواهبه السينمائية أضأل كثيراً مما كان، هو يعتقد. ومع هذا لم يكن "بيكون كندي" أقل صخباً من الناحية السياسية، مما حقق قبله ومما سيحقق بعده. كل ما في الأمر إن ذلك الفيلم وضع مايكل مور أمام حدود إمكاناته، ما جعله طبعاً يكف منذ ذلك الحين عن محاولة خوض هذا النوع من السينما.

فما هو فيلم "بيكون كندي"؟

هو أولاً فيلم يهديه صاحبه إلى "جدي، ويليام ج. وال، الكندي الذي أتى ذات يوم ليعيش في أميركا... وكان يحب مشاهدة الأفلام السينمائية...". والفيلم ينطلق من فكرة في منتهى البساطة فحواها رجل، ظريف، جذاب، ليبرالي، حدث له أن وجد نفسه رئيساً للولايات المتحدة الأميركية... وراح

يمارس سلطته ويلقي خطبه ويوقع القرارات والمراسيم ويحضر بكل طواعية اجتماعات جمع التبرعات لمختلف الشؤون والقضايا. وهذا الرئيس نفسه، في الفيلم، لا يتوانى عن الاستعانة بمقاطع من أغاني بوب ديلان السلمية، حين يتوجه بالخطاب إلى العمال العاطلين عن العمل، لمجرد أن مصانع الأسلحة المتعاقدة مع وزارة الدفاع، تغلق بعض فروعها، لأن الرئيس نفسه حرص دائماً على تفادي خوض أية حروب أو مغامرات عسكرية ما ألغى الحاجة إلى مزيد من الأسلحة.

ولكن هل كان يمكن لمثل هذه السعادة أن تدوم؟

أبداً... طالما أن مؤسسات وصناعات عديدة ترتبط بأحوال التأزم والحروب الدائمة، اضطرت بسبب سياسة الرئيس إلى صرف عمالها، ما أوقع الدولة كلها في أزمة اقتصادية خانقة، وحرك مشاعر العمال والشعب المتضرر بشكل عام. وهكذا يجد الرئيس نفسه أمام معضلة شكسبيرية حقيقية: إن الانتخابات الرئاسية مقبلة، والرئيس مرشح طبيعي فيها لتجديد ولايته، لكن استفتاءات الرأي العام تشير إلى تدني نسبة الذين سوف يقترعون له، إلى مستوى لم يعرفه أي رئيس أميركي من قبل. فما العمل؟ بالنسبة إلى الفيلم، لا يحتاج المرء إلى أن تكون له حصافة هنري كيسنجر ليدرك أن ما تحتاجه الأمور، وما تحتاجه أميركا إنما هو حرب تقليدية، حرب جيدة وقوية تشن فتعيد الأمور إلى نصابها... لكن المشكلة هنا تكمن في أن الظروف السياسية الدولية- زمن أحداث الفيلم أي النصف الأول من سنوات التسعين، بعد انفراط عقد الدول الاشتراكية، وبعد إلحاق الهزيمة بصدام حسين وتحرير الكويت – لم تترك أي عدو جدير بأن تشن الولايات المتحدة عليه حرباً.

فما العمل ... هنا؟

ببساطة: نخترع عدواً ونحاربه... ويا حبذا لو يكون هذا العدو عدواً يمكنه أن يستفيد حقاً من انتصار يحققه على الولايات المتحدة، وعدواً يشعر شعبه بغيرة دائمة وعميقة من الأميركيين. ويا حبذا أيضاً، لكيلا نذهب بعيداً، لو يكون هذا العدو بلداً على حدود الولايات المتحدة.وهكذا يعلن رئيس أكبر قوة عسكرية

واقتصادية في العالم، سيد البيت الأبيض، الحرب على محور الشر الأبيض في شمال الكرة الأرضية، على الجارة كندا.

وهذه الحرب الأميركية /الكندية هي محور الفيلم وموضوعه. لكن الفيلم ليس فيلماً حربياً بالطبع، بل هو كوميديا - سياسية ساخرة، مسلية حتى وإن أخفقت في أن تكون فيلماً كبيراً. ذلك أن الفيلم حين عرض في عام إنتاجه - ١٩٩٥- لم يلفت الأنظار حقاً، وبالكاد تنبه أحد إلى أن مخرجه هو نفس ذلك المخرج الذي كان أثبت حضوره قبل نصف دزينة من السنوات بفيلم "روجر وأنا".

ولكن كيف ولدت، بالنسبة إلى مايكل مور فكرة "بيكون كندي"؟

حول هذا يقول مايكل مور نفسه: "حدث ذلك ذات يوم حين كنت أراقب، على شاشة التلفزة، وقائع الحرب التي خاضها التحالف الدولي بقيادة الولايات المتحدة الأميركية لإخراج قوات صدام حسين من الكويت...". وفي البداية لم يكن مور معارضاً لتحرير الكويت أو لضرب صدام، مثله في هذا مثل عشرات الملايين من الأميركيين، ومئات الملايين من البشر... لكن الأمور بدأت تتخذ طابعاً آخر بالنسبة إليه حين راح الإعلام يتحدث عن الغارات التي يشنها الطيران الأميركي ضد "المدنيين العراقيين"... وهكذا "ما إن بدأت الحرب تتبدل وتتحول إلى قصف مركز للمدن وللعمران، حتى أدركنا فحوى ما كان الإعلام يقول من أن أميركا عادت إلى الحرب من جديد، خاصة وإن معظم مشاهد القصف كانت تصور ليلاً، ما أعطى المسألة كلها صورة تلفزيونية إعلامية مرعبة".

بالنسبة إلى مايكل مور، لم يكن الهم عراقياً أو كويتياً. كان أميركياً بحتاً.فهو الذي اعتاد على التمرد منذ صباه، والذي كان يعارض حرب فيتنام فتياً، ويستعد أن يجعل من نفسه "الصوت المدافع عن كل أميركي" في نزعة شعبوية واضحة من الصعب ربطها بأية أيديولوجية سياسية محددة، ما كان في مقدوره حسبما يقول "تحمل تلك الصور "ولا" تحمل أن تخوض بلاده حرباً جديدة" كان يرى في جانب منها تقوية لمعسكر التوتير الدائم، ودعماً لتجار السلاح وصانعيه.

وفي هذا الإطار ها هو مور يعود بذاكرته إلى ما قبل تحقيقه " بيكون كندي" بسنوات، ويقول: "السنوات قليلة خلت، كنت أحضر الحفل الختامي لمهرجان "صانداس" للفيلم، وكان ذلك قبل ثلاثة أيام من بدء الطيران الأميركي شن غاراته على المدنيين العراقيين. وفي ذلك الحين كان الجمهور الأميركي يناصر الحرب بكل حماسة، حتى وإن كانت قلة منه تعرف أين يقع العراق. وهناك قبل أن يبدأ الحفل سألت المخرج الزميل جون سايلس عما إذا كان في وسعه أن يقترح على الحضور توقيع عريضة، أو اتخاذ موقف ما ضد القصف الأميركي للمنشآت المدنية والسكان المدنيين في العراق. فاستجاب سايلس وبدأ يحدث الجمهور عن الأمر، فساد الصراخ في القاعة ضده، وراح العديد من السينمائيين والحضور يعبرون صارخين عن تأييدهم للحرب ضد صدام حسين، مطالبين بعدم الخلط هنا بين السياسة والسينما".

وهكذا أمام الخيبة التي عصفت به عند ذاك، راح مايكل مور، كما يروي بنفسه يفكر: "ترى هل يمكن لرئيس الولايات المتحدة أن يعلن أيّ بلد عدواً لبلادنا، فيجد استجابة سريعة من الشعب الذي يوافق على اختياره وإعلانه إذ

يصدقه، ويوافقه على شن حرب على ذلك العدو؟".

وهنا، بالتحديد ولدت فكرة "بيكون كندي". وتشكلت فكرة الفيلم، الذي يمكن لمن يشاهده أن يضحك كثيراً، ولكن سوف يكون من الصعب عليه أن يتعامل معه بجدية. ولهذا يبدو الفيلم، اليوم، منسياً . وهو على أي حال جدير بالنسيان، ليس بسبب موضوعه، بل بسبب ضعفه السينمائي البيّن الذي بدلاً من أن يخدم ذلك الموضوع، أساء إليه إذ تعامل معه بخفة مضحكة، من دون أن يدرك مايكل مور يومها أن التعامل مع مسألة جدية ودموية وحاسمة مثل الحرب، بشكل ساخر، أمر ليس في مقدور كل فنان. فقط يحتاج الفنان لأن تكون له قامة ستانلي كوبريك- على سبيل المثال- حتى يحول فيلماً ساخراً من الحرب ومن السلطة، ومن جنون الحرب والسلطة، إلى عمل فني كبير، كما فعل، قبل "بيكون كندي" بعقدين من

السنين في فيلمه الخالد "دكتور سترانجلاف أو كيف تعلمت ألا أخاف من القنبلة(الذرية) وأتخلى عن قلقي". ففي فيلم كوبريك لدينا موضوع مشابه إلى حد ما، لكن ما يبدو لدى كوبريك إنسانياً عميقاً، مجنوناً... يتحول عند مايكل مور إلى تبسيطية شعبوية ساذجة. ومن هنا لم يخطئ النقاد الذين رأوا أن "بيكون كندي" إذ كان محاطاً بكل الإمكانات التي من شأنها أن تفتن المشاهد المحب عادة لسينما السخرية، ليتمكن من الوصول إلى غايته، لم ينتزع لا ضحكة ساخرة ولا صرخة غاضبة، طوال زمن عرضه في صالة ثانوية في "كان". والسبب الواضح هو أن مايكل مور حقق موضوعه بخفة، ومن دون أية موهبة سينمائية حقيقية، بحيث أتى الفيلم، مشهداً بعد مشهد، خالياً من أية مخيلة حقيقية ومن أي ابتكار: الإهمال في تحقيقه كان واضحاً، والافتعال في مواقفه السياسية بدا مدهشاً. بل والأدهى من هذا أن كثراً من النقاد اليساريين الأميركيين قالوا يومها إن مثل هذا الفيلم بتبسيطيته وشعبويته يمكنه أن يخدم، إيديولوجيا، السلطات القائمة والتي يبدو ظاهرياً وكأنه يهاجمها و"يفضحها".

والغريب أن هذا ما قاله عدد كبير من النقاد الأميركيين - اليساريين خاصة - حول شريط مايكل مور الأخير "فهرنهايت١١/٩". إذ صحيح أن عدداً من هؤلاء اعتبر - على خطى ناقد "واشنطن بوست"- أنه بات شراً لابد منه، لكن نقاداً آخرين وكتّاباً، من أمثال راي برادبري لم يفتهم أن يقولوا: "صحيح أن مايكل مور قد نال السعفة الذهبية، والأوسكار، ولكن هذا لا يمنع من اعتباره نصاباً"، فيما قال ناقد آخر:" إن مايكل مور يبالغ في سحب الغطاء نحو ذاته". ويكشف ناقد "نيويورك برس" كيف أن الذين عملوا مع مايكل مور- ومنهم شخص يدعى رايان، كان مساعداً للإنتاج لديه- يقولون:" لو أن أحداً جمع كل المتضررين من عملهم مع مايكل مور والذين أكل عليهم حقوقهم، لملأ ملعب كرة قدم بأكمله".

مهما يكن من الأمر، ومهما كان رأينا اليوم في مايكل مور، لابد أن نقول إنه بات حقيقة ملموسة في السينما العالمية... بأفلام مقبولة فنياً، وصاخبة

سياسياً، وتصنع في العلاقة التي تقوم بينها وبين جمهور يحب أن يصفق لكل صفعة توجه إلى السلطات اليمينية الأميركية، أكثر مما تصنع في لغة الكاميرا أو في صالة التوليف أو عند كتابة السيناريو.

ولعل "بيكون كندي" خير دليل على هذا... أي على أننا أمام ظاهرة أكثر بكثير مما نحن أمام فن حقيقي سوف يبقى لسنوات طويلة، كما حال كل فن حقيقي.

ولعل في استنكاف مايكل مور، حتى الآن، عن خوض تجربة الفيلم الروائي مجدداً، أكبر دليل على هذا.

"سيكو" بين استنكار النقاد وغضب اليسار الأميركي

هل يجرؤ أحد على الوقوف في وجه فيلم بنيت شهرته الأساس على انه تمكن من اجتذاب أكثر من أربعة ملايين متفرج في أول يوم من أيام عرضه في الصالات الأميركية؟ والأدهى من هذا أن الفيلم وثائقي، ما يعني أن في الأمر أعجوبة من الأعاجيب؟ مهما يكن قد يخفف من حدة هذه الأعجوبة أن الفيلم من إخراج مايكل مور، هذا المنتج الظاهرة الذي بات النجاح الشعبي حليفه منذ سنوات، أي منذ أطل على عالم السينما الوثائقية وسلاحه الأساس عداء شرس لكل ما ينتمي الى المؤسسة الرسمية الأميركية سواء كانت

سياسية أو عسكرية أو اقتصادية. فمايكل مور بات رجلاً ذا شعبية كبيرة في أميركا والعالم حتى وإن كنا نعرف جميعاً أن تجربته الأولى – والوحيدة حتى الآن – في السينما الروائية فشلت ومرت من دون أن تلفت أحداً. يومها وبعد أن حصد ذلك الفيلم، وهو «بيكون كندي» إخفاقاً مطلقاً، التفت مور وقرر أن يبدل طريقه: اكتشف أن ثمة عداء عضوياً في أميركا والعالم لكل ما هو أميركي رسمي وسلطوي، فاستيقظت لديه حاسة المنتج الشاطر وراحت أفلامه تتوالى مرة عن الأوضاع الاقتصادية والبطالة وتكالب الشركات الكبرى («روجر وأنا») ،ومرة عن ظاهرة التسلح الفردي القاتل في بلاده الأميركية («بولنغ لكولومباين») ،ومرة عن حرب الخليج والعراق وسياسة جورج دبليو الخرقاء هناك (»فهرنهايت ٩/١١»). في الحالات كلها بدت الوصفة ناجحة وجاذبة للمتفرجين، حتى وإن صرخ اليسار الأميركي الحقيقي ضد الأفلام متهمها بأنها غالباً ما تخدم، مواربة، سياسة تدعي التصدي لها، وحتى وإن صرخ النقاد الحقيقيون، ان هذه لا سينما ولا يحزنون. هذا الصراخ كله لم يهم مايكل مور، ولا جمهوره العريض (جداً) والذي راح يتلمس في أفلام الرجل مرآة لكل ما يريد أن يقوله عن... أميركا.

فيلم مايكل مور الأخير والمعنون «سيكو» لم يشذ عن القاعدة ولم يخرج عن الوصفة المعتادة. ومن هنا لم تكن ردود الفعل المستنكرة له خلال عروضه الأولى أقل حدة مما جابه أفلامه السابقة. وفي الوقت نفسه لم يكن الإقبال الشعبي على الفيلم – ولكن في أميركا وحدها هذه المرة – أقل من الإقبال على أفلام مور السابقة. كما أن اليسار الأميركي لم يوفر الفيلم من هجوماته وانتقاداته. وكل هذا يقول لنا، على أي حال، ان الظاهرة تسير في طريقها، طالما انها معركة ضد مؤسسة رسمية تجتذب من الأعداء عاماً بعد عام، أضعاف ما تجتذب من الأصدقاء. في مثل هذه المعركة لا تعود الحقيقة ما يهم، بل هوية العدو الذي تصلح كل الخطابات لـ «فضحه».

فهل ثمة ما هو خطابات أكثر قطعاً من خطاب يلامس ما يهم حياة كل الناس في بلد كالولايات المتحدة، أي قطاع الضمان الصحي؟ أجل... فيلم

«سيكو» لمايكل مور هو فيلم عن أحوال الضمان الصحي في أميركا. ربما سيضحك هذه الأمر كثراً من الناس يتساءلون في المستقبل عن علاقة السينما بالضمان الصحي. لكن الفكرة – في زمننا هذا – لن تبدو شديدة الغرابة... خصوصاً إن أتت من مايكل مور الذي – كما قلنا – آلى على نفسه أن يكون جزءاً من الصراع السياسي الأميركي.

إذاً... نحن هنا أمام فيلم وثائقي جعل صاحبه من مسألة الضمان الصحي في بلده موضوعاً له. فهل يمكن أن يعترض أحد؟ أبداً... حتى ولا باسم الفن والإبداع، طالما أن الشرط الأساس للفن هو أن من حق كل فنان أن يعبّر عن نفسه وعن أفكاره كما يشاء. ومع هذا... كانت الاعتراضات كثيرة. وهي لئن اتخذت داخل الولايات المتحدة طابعاً أيديولوجياً تبحر في ما يترتب حقاً على مثل هذا الخطاب ان يقوله فيلم لمجرد أن يخوض معركة، فإنه – أي الاعتراض – اتخذ في الخارج طابعاً مغايراً تماماً، طابعاً لامس نزاهة مايكل مور وصدقيته كما سنرى.

في الفيلم جعل مايكل مور الجزء الأساس عبارة عن مقابلات مع أميركيين لا يتمتعون بالاستفادة من منظومة الضمان الصحي الرسمية، لأسباب عملية، ما جعلهم – وعددهم لا يقل عن ٤. مليون إنسان – يلجأون الى الشركات المؤمنة الخاصة التي تبذل كل ما لديها من جهد للنصب عليهم. ما يقوله مور في هذا الجزء من الفيلم يبدو صحيحاً، خصوصاً أن الرجل لم يكتف بالاستماع الى حكايات أصحاب الشأن من ضحايا الشركات والمنظومة بأسرها، بل أتى حقاً بموظفين في شركات التأمين راحوا يروون كيف أن عملهم الأساس يقوم على التهرب من التعويض على المرضى والمصابين حين يحتاجون الى تدخل الشركات لمصلحتهم. كل هذا صحيح وصادق كما يبدو. لكن المشكلة تبدأ حين تنطلق كاميرا مور الى خارج أميركا... الى كندا وكوبا وبريطانيا وفرنسا، لتقارن بين ما يتمتع به الناس في الداخل، وفي الخارج. هنا في هذا القسم من الفيلم، يبدو مور وفيلمه

ديماغوجيين بامتياز. أو هذا على الأقل ما يمكن أن يؤكده المواطنون الكنديون والانكليز والفرنسيون... ويثير غضب الكوبيين. ففي خطاب مور يعيش هؤلاء الأجانب جميعاً، أوضاعاً صحية مميزة... بل حياة عامة تفضل الحياة الأميركية ألف مرة ومرة. إنه، كي يضخم من حجم الأوضاع السيئة التي يعيشها الأميركيون في ظل حكوماتهم اليمينية، يلجأ الى تضخيم الحديث عن رفاهية الآخرين. وإذا أخذنا الفرنسيين مثالاً هنا، سنجد مور غارقاً في «تبيان» سعادة الفرنسيين مع نظام الضمان الصحي لديهم. وهو، للدلالة على صدق ما يقول يختار أسرة فرنسية – يقول لنا إنها «عادية» – ليتغنى بحياتها المزدهرة، في الوقت نفسه الذي يفيدنا بأن دخل هذه الأسرة الشهري هو ٨... يورو (١١ ألف دولار!) وأنها تسكن الدائرة ١٦ في باريس. سهل طبعاً أن نقارن بين مثل هذه الأسرة، وبين أوضاع ملايين السود الأميركيين، وسهل أن تخرج بنتيجة. ولكن ماذا عن ملايين الفرنسيين الذين يعيشون تحت خط الفقر، في أحياء باريس ومارسيليا وفي الضواحي؟ هؤلاء لم يسمع بهم السيد مور!

كذلك فإن هذا الفنان الشاطر يريد أن يقنعنا بأن حياة الكوبيين هي أفضل ألف مرة من حياة الأميركيين، معتقداً، أنه ان توجه بمركب الى كوبا في رفقة عشرات المرضى الأميركيين وجعل الكوبيين يداوونهم، سيقنع الناس – وكاميراه تصور ذلك كله – بأن كوبا جنة الله على الأرض! في هذا الإطار لا يمكننا، طبعاً، إلا أن نعترف لمايكل مور بشطارته، إن لم يكن بفنه، ولا سيما حين يقارن بين سوء أحوال الأميركيين من ضحايا "أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١"، من ناحية العناية الطبية الأميركية بهم، وحسن أحوال الإرهابيين أنفسهم المعتقلين في غوانتانامو، حيث يفيدنا في فيلم «سيكو» بأنهم يلقون أفضل عناية طبية ممكنة، الى درجة أن رفاقه على المركب يعلنون بوضوح أنهم كانوا يفضلون أن يكونوا إرهابيين معتقلين على أن يكونوا ضحايا للإرهاب لا يعتني بهم أحد.

هذا كله، جعله مايكل مور جزءاً من فيلمه، وصوره في شكل جميل على أي حال، وفي لغة قادرة على إقناع الجمهور العريض، لا سيما إذا كان جمهوراً يريد سلفاً أن يقتنع بمثل هذه الخطابات. الخطابات التي يرى اليسار الأميركي الحقيقي أن لها اسماً واحداً هو ديماغوجية. ونعرف على مدى تاريخ الفن السابع، أن الديماغوجية رأس مال مربح... لكنه غالباً ما يؤدي الى عكس ما هو مطلوب منه. ومن هنا لم يكن غريباً على اليسار الأميركي الأكثر راديكالية وعقلانية ان يرى أن فيلم مور السابق "فهرنهايت٩\١١" إذ عرض عشية الانتخابات الرئاسية الأميركية وحقق ما حقق من نجاح يومها، ساهم في تعزيز شعبية جورج دبليو بوش لدى قطاعات عريضة من الأميركيين، ساءهم كل ذلك الهجوم على زعيمهم في فيلم جاء الهجوم فيه على ألسنة أشخاص ملونين أو لا ينتمون الى النمط الأميركي «الأصيل»... فاندفع المترددون منهم يصوتون للرئيس الضحية. يومها تساءل يساري أميركي: «ترى، أفلا يمكننا أن نقول إن مور يشتغل سراً ومواربة لمصلحة بوش، في الوقت الذي يدعي العكس؟». والحقيقة أن مثل هذا التفكير، يفتح راهناً على سؤال مشابه لا بد من أن اليسار الأميركي المناضل يطرحه اليوم على نفسه: «حين يركز مور في فيلمه على أن ٤. مليون أميركي محرومون من الضمان الصحي ويعيشون هذه المأساة الموصوفة في الفيلم، ألا يستنتج من هذا أن ثمة ربع مليار آخرين يعيشون في نعمة الضمان الصحي، وهذا غير صحيح طبعاً؟ ثم، حين يحاول مور أن يقارن بين بؤس ضحايا ايلول ورفاهية إرهابيي غوانتانامو الصحية... مَن ذا الذي يجرؤ على الحديث بعد ذلك عن الأوضاع المرعبة الحقيقية التي يعيشها هؤلاء؟...».

أسئلة لا شك في أنها مطروحة، وسيطرح ما يماثلها دائماً مع كل فيلم جديد يحققه ''فتى الاحتجاج الأميركي الشاطر''، الذي إذا ما تعمقنا أكثر وأكثر في دراسة أفلامه وخطاباته ومفعول هذه الخطابات، سنجدنا أمام أحد احتمالين لا ثالث لهما: إما أن مايكل مور ساذج سياسياً في معركته الطويلة مع الإدارة الأميركية، طالما أن خطاباته لا تتوقف عن خدمتها في نهاية الأمر ورغماً عنه.

وإما أنه شديد الذكاء ماكيافيلي النزعة، توصل الى أفضل معادلة فنية لخدمة المؤسسة الرسمية الأميركية في الوقت الذي يبدو أنه ضدها.

في الحالتين إذاً، ثمة فرضية – أكدها ما أسفر عنه «فهرنهايت ١١/٩» من دعم موارب للرئيس بوش – تقول إن المستفيد الأول من سينما مايكل مور، هو المؤسسة الرسمية الأميركية.

هكذا تكلم مايكل

الرأسمالية تربح أموالاً بفضل أفلامي

في العادة يحب مايكل مور أن يصرخ بالكلمات الكبيرة والشعارات الرنانة، من تلك التي يمكن لنا أن نسميها "صحيحة وصائبة سياسياً" من وجهة نظر متمردة، و"ساذجة وديماغوجية" من وجهة نظر السلطات التي يهاجمها.

وفي الحقيقة أن هذا النوع من العبارات يقوله مايكل مور غالباً للاستهلاك الشعبي. أما حينما يكون مندمجاً في حديث صحافي أو في تصريحات لهيئات يرى أنها أكثر ذكاء من الجمهور العادي، فإنه يبدي قدرة فائقة على شحذ كلامه، وإضفاء طابع عقلاني وواعٍ على العبارات نفسها، إذ تقال في شكل أقل ديماغوجية وأكثر تعقيداً. وهنا بعض عباراته:

- طالما أن الرأسماليين قادرون على جني أرباح مالية بفضلي، فإن الرسالة التي أضعها في أفلامي لا تشغل بالهم على الإطلاق. وهذا عيب الرأسمالية في اعتقادي.

- منذ حققت فيلمي "روجر وأنا" في العام١٩٨٩، ألتقي غالباً، في الطريق أشخاصاً يريدون أن يدعوني إلى قدح بيرة أو إلى سندويش هامبرغر، مستفيدين من المناسبة لكي يرووا لي حكاية انهيار حلمهم الأميركي.والحقيقة أن كل الحكايات، هنا، تتشابه مع بعض التنويعات التي تتعلق مثلاً بأخ دفعه طرده من العمل إلى الانتحار، أو بأم فقدت كل مدخراتها بسبب إفلاس صندوق المعونات. لقد سمعت من هذه الحكايات، تكراراً، مما يجعلني قادراً حتى على إكمال الجمل التي تقال أمامي. وأنا، إذا كنت أصغي إلى الحكايات التي يرويها لي كل هؤلاء الناس، فذلك لكي أتفادى الوقوع في يأس أشد مرارة.

- إن عدداًً كبيراً من الشخصيات التي كانت ملتزمة سياسياً في سنوات الستين، صارت جزءاً من عالم الأعمال في أيامنا هذه... وحتى هارفي فنشتاين من شركة "ميراماكس" (منتجو وموزعو فيلمه الجديد) هو شخص تقدمي... وهو صاحب أفكار سياسية معلنة ويبدي رغبة كبيرة في حدوث تغيير في هذا البلد.

- لقد بدأنا العمل على فيلم "فهرنهايت٩/١١" قبل اندلاع الحرب في العراق... وحينما اندلعت هذه الحرب اتخذ الفيلم أبعاداً جديدة له... ومن هنا فإن الفيلم هو مزيج من الحديث عن العلاقات بين آل بن لادن وجورج بوش، والطريقة التي أثرت بها تلك العلاقة في الحرب على الإرهاب من ناحية والحرب على العراق من ناحية ثانية.

- إن فكرة هذا الفيلم تطورت لدّي كما تتطور عادة كل أفكار أفلامي السابقة: فالفيلم يبدأ لدي بفكرة ما أو بإرهاص معين... ومنذ ذلك أعطي الفكرة متسعاً من الأفكار الثانوية والأبعاد، لكي أقرر في أي اتجاه عليّ أن أسير. وفي حال "فهرنهايت١١/٩" بدأت بالتساؤل مستغرباً حول واقع نعرفه جميعاً: إبان تدمير البرجين كانت أسرة بن لادن موجودة في الولايات المتحدة، وعلى الفور قدم البيت الأبيض لمسؤولي الأسر كل عون لكي يتم تجميع أفرادها وتسفيرهم إلى خارج البلاد.

- إن فيلمي يمضي جل وقته وهو يطرح أسئلة أكثر مما يحاول العثور على أجوبة بالضرورة، لكنه - أي الفيلم - سرعان ما يطلب من المتفرجين أن ينضموا إليه فكرياً ويحاولوا تصور ما يمكن أن تكون عليه الأجوبة. ونحن حينما جربنا عرض الفيلم أمام جمهور محدد في وسط الغرب الاميركي، لاحظنا كيف أن الناس تحركوا في شكل عميق جداً، تاركين الصالة وهم يفكرون في مسؤوليتهم الشخصية، وضرورة أن يتحركوا ويتصرفوا كمواطنين متحدين في أمة ديمقراطية.

مايكل مور

السينمائي والظاهرة

"هالو... مستر بريزيدانت... اسمي مايكل مور..."

" آه... أنت مايكل مور؟ لماذا لا تبحث لنفسك عن مهنة حقيقية".

هاتان العبارتان تردان في أحد أطرف مشاهد فيلم "فهرنهايت١١/٩"، وهما عبارتان متبادلتان، كما يمكننا أن نفهم منهما، بين الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش، والسينمائي/ الكاتب مايكل مور صاحب الفيلم. وهما بدتا من القوة والصدق إلى درجة أن في الوقت الذي كان متوقعاً فيه، منذ أيام أن يفوز "فهرنهايت١١/٩" بالجائزة الأسمى في مهرجان "كان" الفرنسي الحافل بالبعد النجومي عادة، كان يتندر البعض بتوقع أن تعطى جائزة التمثيل الرجالي مناصفة، في المهرجان نفسه، بين بوش ومور، العدوين اللدودين. فالحقيقة أن على رغم وجود عشرات النجوم الكبار في "كان"، من تشارليز ثورون إلى إيمانويل بيار، ومن براد بيت إلى توماس هانكس... سيطرت نجومية بوش/ مور، على المهرجان منذ أيامه الأولى. وهذا ما عزز القول إن دورة هذا العام من "كان" بدت الأكثر سياسية- بل حتى إيديولوجية- منذ أولى دورات هذا المهرجان الذي يقام مرة في كل عام منذ ستة عقود من السنين تقريباً.

لجنة التحكيم، على لسان رئيسها المخرج كوينتين تارانتينو، قالت في مؤتمر صحافي عقد غداة إعلان النتائج، إن هذه لم تكن سياسية على الإطلاق. ولم يقتنع طبعاً بحججها أحد. فأن يفضل "فهرنهايت١١/٩" على أفلام عالية الجودة الفنية، وحتى متميزة في مضامينها الإنسانية أو السياسية أو الإبداعية- إلى أي نوع انتمت- مثل "الحياة معجزة" و"٢٠٤٦" و"يوميات سائق دراجة" بين أعمال أثارت إعجاب النقاد والجمهور على السواء، أمر لا يمكنه أن يمر مرور الكرام.

صحيح أن " فهرنهايت١١/٩" عمل متميز فنياً، وصنع بذكاء شديد في توليف حفظ جيداً دروس إيزنشتاين. لكن هذا لا يصنع منه بالطبع تحفة فنية. وفي يقيننا أن لو كان اسم مخرجه أي اسم آخر غير مايكل مور، لما كان اهتم به أحد مثل هذا الإهتمام. ولو كان الفيلم موجهاً، في معركته السياسية، ضد شخص آخر غير جورج بوش لكان مر مرور الكرام. لكن الفيلم أفاد من تعاطف مسبق مع مايكل مور، كما من حال إجماع عالمي ضد جورج بوش الابن، لكي يضرب ضربته.

ومايكل مور اعتاد دائماً أن "يضرب ضربته" في اللحظة المناسبة فهو، بوزنه الذي يزيد كثيراً على مئة وثلاثين كيلوغراماً، وسحنته القريبة من سحنة "بابا نويل" وبخفة حركته التي تتناقض تماماً مع وزنه، لا يكف، منذ نحو عشرين سنة عن المشاكسة، في الساحة السياسية الأميركية. وحتى إن كان كثر يرون أنه، في نهاية الأمر ليس أكثر من مهرج ذكي، ومناضل شعبوي، يعرف ماذا يرفض لكنه لا يعرف أبداً ماذا يريد، فإنه هو- بفضل هذه الشعبوية التي تضعه في مكان ما، إيديولوجياً، بين المهرج الفرنسي الراحل كولوش، واليميني الفرنسي المتطرف جان - ماري لوبان - تمكن من أن يوجد لنفسه مكانة، غامضة بعض الشيء على أي حال، في الساحة السياسية الأميركية...

ولكن ليس، في الساحة الفنية، حتى وإن كان كثر من الفنانين الأميركيين يستظرفونه ويرون أنه يعبر عنهم جميعاً. فهو، يقول "بصوت عال عادة ما لا يرغب كثر في قوله إلا بصوت منخفض". ومن هنا يأتي تأييد بعض النخب الأميركية له، كنوع من راحة ضمير لهذه النخب، خصوصاً أنه في أفلامه الستة التي حققها حتى "فهرنهايت"، كما في كتبه الكثيرة التي تلقى رواجاً كبيراً عادة، يطاول مسائل في عمق الإيديولوجية الأميركية: حرية المؤسسات في صرف عمالها كما تشاء (في فيلم "روجر وأنا") تجارة السلاح كسبب مباشر لانتشار الجريمة في الولايات المتحدة (كما في "باولنغ من أجل كولومباين") والحرب على العراق (في فيلمه الأخير).

وإزاء راحة الضمير هذه، التي تشعرهم بها أفلام مور، يغفر كثر من أهل النخبة الأميركية لهذا المشاكس أن يوحي مثلاً في فيلمه الأخير، بأن العراق، قبل ضربة بوش، كان جنة الله على أرضه: الشعب أنيق وسعيد، الأعراس والحدائق في كل مكان. والعدالة ترفرف... وهذه فكرة من الصعب أن نجد من يشاطرها مور، إذا استثنينا اليميني الفاشي الفرنسي جان ماري لوبان، وغلاة الصداميين العرب، من قوميين وناصريين وإسلاميين. لكنها في "فهرنهايت٩/١١" تمر هكذا وكأنها أمر مسلم به. وكذلك الحال بالنسبة إلى العنصرية الساذجة التي يتحدث بها الفيلم عن بعض الدول الثانوية التي تساند بوش في معركته العراقية (هندوراس

والمغرب...) كل هذا يضع مايكل مور في خانة ديماغوجية واضحة، لكن أهل "كان" شاؤوا غض النظر عنها إذ اعتبروا أن النضال ضد جورج بوش له الأفضلية على مثل تلك التفاصيل الصغيرة.

ويقيناً أن هذا الأمر كان في ذهن مايكل مور، حينما وقف، إثر العرض الجماهيري الأول لـ "فهرنهايت ٩/١١" يتلقى بسرور بالغ تصفيق الحضور طوال ثلث ساعة (وهو أمر لم يحدث كثيراً في تاريخ مهرجان "كان")... إذ كان كلما خف التصفيق يصرخ "بوش... خارجاً" مذكراً بما فعله قبل عام ونيف، حينما نال جائزة أوسكار أفضل مخرج فوقف خطيباً وهو يصرخ "عار عليك يا سيد بوش".

إن هذا كله كان واضحاً: مايكل مور يعتبر أن معركته ضد جورج بوش معركة شخصية. ويعرف يقيناً أن معركته ضد جورج بوش قادرة على أن تخلق من حوله مناصرين كثراً. وإزاء هذا هل يهم حقاً، أن يكون كل ما في فيلمه الجديد قديماً معروفاً من قبل، وبخاصة حينما يتحدث بإسهاب عما يسميه العلاقات المالية - وربما العائلية - التي تربط بين بوش الأب والابن، من ناحية، وأسرة محمد بن لادن (والد أسامة بن لادن) من ناحية ثانية؟ وأيضاً حين يقدم مرافعة سياسية- تستند حقاً إلى سذاجة الرئيس الأميركي جورج بوش – تتعلق بخلفيات الحرب العراقية؟ أو حينما يتحدث إلى سيدة تبدي أول الأمر حماسة كبيرة لحرب يشارك فيها ابنها، ثم حين يقتل هذا الابن في الحرب تنتفض ضد سياسة جورج دبليو؟

إن هذا كله معروف... بل إن مايكل مور نفسه سبق أن استخدمه، نصاً في كتابه الصادر قبل شهور عن الحرب العراقية وعن تدمير الإرهابيين لبرجي مركز التجارة العالمي، وعنوانه "ديود... أين هو بلدي؟" الذي ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان "الكل إلى الملجأ"... ومع هذا، على رغم أن "فهرنهايت ٩/١١" لا يحمل أي جديد وأتى خالياً من أي مفاجأة... بل إنه لم يلتزم بـ" الوعود التي كانت مقطوعة" بقول أمور مذهلة حول عملية البرجين كما

حول العراق وأسلحة الدمار الشامل وغيرها من المسائل المطروحة على الصعيد العالمي، منذ سنتين وأكثر، فإنه في نهاية الأمر فيلم مشغول بذكاء... إذ إنه يولف مشاهد صورها مور بنفسه، جنباً إلى جنب مع صور (نادرة) للمعارك وضحاياها، ويستجوب العديد من الأشخاص المعنيين، ويستعين بلقطات رائعة للرئيس جورج بوش. ومنها ذلك المشهد الذي لا ينسى للرئيس الأميركي وهو يقنع طلاباً صغاراً بفائدة القراءة، حينما يأتيه نبأ تدمير البرجين فيصمت طوال دقائق ويبدو على وجهه بله استثنائي، قبل أن يستأنف حديثه عن القراءة.

كل هذا عرف الفيلم كيف يولفه بشكل جيد، ليصل في مشهد نهائي "يمثل" فيه مايكل مور بنفسه، إلى الدوران من حول مجلس النواب الأميركي سائلاً هؤلاء عما إذا كانوا يرغبون في إرسال أولادهم ليحاربوا في العراق، قائلاً لهم إن معلوماته تشير إلى أن سيناتوراً واحداً من بين المئات أرسل ابنه ليشارك في الحرب هناك.

أمام فيلم من هذا النوع، وفيه توليف جيد- حتى وإن لم يكن جديداً – لما تناقله العالم كله طوال شهور من حول ما يحدث في هذا العالم، هل كان في الإمكان البحث عن فيلم أكثر شعبوية من "فهرنهايت١١/٩" لمنحه سعفة كان الذهبية؟

"في اللحظات الحرجة والمصيرية ليس ثمة وقت للجماليات". قالها مرة أحد الحزبيين الكبار. ومايكل مور يبدو دائماً راغباً في اتباع هذا القول، مثل كل المناضلين الذين يعيشون ويبدعون وسط الأزمات وبفضلها. ومن حظ مايكل مور أن العالم لم يكف عن عيش أزمات العنف والإرهاب والعولمة والبطالة، منذ تفتح وعيه الخاص على هذا العالم. ومن هنا لا يعود غريباً لشاب أميركي ولد العام ١٩٥٤,وعاش أولى لحظات وعيه خلال سنوات السبعين. وكان منذ صباه مشاكساً معادياً لأي سلطة، قادراً وبسرعة عجيبة على شخصنة كل صراع يخوضه ("أما أنا... أو هم" يقولها دائماً وهو في أوج صراعه مع سلطة معينة)، لا يعود غريباً عليه أن يبدأ "نضاله" بفيلم رائع عن جنرال موتورز وطردها للعمال تعسفياً (روجر وأنا -١٩٨٩)...وهي المعركة نفسها التي يتابعها في "الواحد

الكبير"(١٩٩٨)... وبين الفيلمين كان حقق في العام ١٩٩٥ فيلمه الروائي الطويل الوحيد "بيكون كندي" الذي يتخيل فيه أن مؤشرات شعبية رئيس أميركي قد هبطت فوجد لزاماً عليه أن يفتعل حرباً تؤلب الأمة من حوله وترفع شعبيته، فيعلن حرباً ضد... كندا. ومور كان، في الوقت نفسه الذي يحقق فيه هذه الأفلام التي حققت في حينه نجاحات متفاوتة إنما لم توصل سمعته إلى العالم، يصدر كتباً تلقى رواجاً كبيراً، لعل أشهرها "رجال بيض حمقى". الذي باع ملايين النسخ وأوصل صوته وسمعته إلى العالم أجمع. أما كسينمائي فلقد كان عليه أن ينتظر العام٢٠٠٢ وعرض فيلم "باولنغ من أجمل كولومباين" وجائزة كبرى نالها في دورة ذلك العام لمهرجان "كان" ثم فوزه بالأوسكار، حتى يصبح اسمه على كل لسان، بخاصة أنه ثنى على ذلك بصراحة كلامه ضد جورج دبليو وجملته الشهيرة حول "عار" هذا الأخير.

اليوم يبدو مايكل مور، خارج الولايات المتحدة على الأقل، قيمة ثابتة ومتعاظمة،شعبوية ونضالية ولكن تجارية أيضاً... ومن المؤكد أن هذه السمعة الخارجية ستنعكس على وضعه في داخل الولايات المتحدة.

لافت هنا ما قاله كثرمن أن الفيلم استخدم جيداً في المعركة الانتخابية ضد جورج بوش الإبن.

فهل معنى هذا انه سيعود بالفائدة على مرشح الحزب الديمقراطي؟ من الناحية المبدئية كان هذا... ا ما جعل كثراً يرون أن مايكل مور، الذي يبدو ظاهرياً، زئبقي التوجه، إنما يعمل في الحقيقة لحساب الديمقراطيين. ومع هذا فإن هؤلاء لا يكفون عن إبداء الحذر تجاهه... وهو الحذر نفسه الذي تبديه إزاء مايكل مور وكتبه وأفلامه، نخبة المفكرين الليبراليين واليساريين الأميركيين، من الذين يرون أن شعبويته قد تضر بهم وبمعاركهم العقلانية، بمقدار ما تضر بجورج بوش على المدى القصير. ترى أليس موقفاً من هذا النوع كان ذاك الذي عبر عنه مفكرون فرنسيون قبل عقود، وإبان الظهور

الشعبوي الكبير لجان- ماري لوبان واكتساحه عقل الناخبين الفرنسيين، تجاه لوبان؟

سؤال طرح بقوة وصار محل سجال منذ زمن. ولكن من الواضح أن مايكل مور ليس من النوع الذي قد يبالي بمثل هذا النوع من الأسئلة.

أوليفرستون والنظام الأميركي

ليس من السهل اختيار النقطة التي يتعين البدء بها للكلام عن أوليفرستون.

هل نبدأ من لوس أنجيلوس، أواخر سنوات السبعين حين وقع العقد الأول في حياته السينمائية لبيع سيناريو كتبه فكانت بدايته الحقيقية مع الفن السابع؟ أم نبدأ من فيلم "بلاتون" الذي قاده إلى الشهرة؟ أم من فيلمه اللاحق "ج٠ف٠ك" الذي أطلق من حوله أول سجال حقيقي كفاتحة سجالات لا تزال تلاحقه حتى اليوم جاعلة منه أكثر سينمائيي أميركا إثارة للجدل؟ أم نبدأ من النهاية: من حيث انضمت الحكومة اليونانية إلى لائحة مساجلي أوليفر ستون بإعلانها، على لسان وزير الثقافة فيها، بأنها لن تسمح أبداً لأوليفر ستون بأن "يدمّر سمعة الإسكندر الكبير، بطل اليونان التاريخي، حين بدأ يصوره في الفيلم الذي كتبه عنه، مثلي الجنس"؟

حسناً، كل هذا يمكن البدء به. فكيف إذا بدأنا من قرية صغيرة في شمال لبنان، غير بعيدة عن بلدة بشري، وتحديداً من صيف العام١٩٧٤٠ اختيار غريب ومدهش أليس كذلك؟ ٠.

في ذلك الحين كان أوليفر ستون في الثامنة والعشرين من عمره، وهو زار لبنان كزوج لسيدة تكبره سناً، لبنانية تدعى نجوى سركيس، كان تزوجها قبل سنوات في واشنطن. ولقد اصطحبته نجوى في ذلك الحين إلى وطنها لتقدمه إلى أهلها. والذي حدث يومها أن أباها الريفي الساذج المعجب بكل ممثلي أميركا، ما إن رأى أوليفر قادماً مع نجوى، حتى لوح بعلم أميركي وهو يصرخ في انكليزية مضحكة "لونغ ليف أميركا٠. آي لايك نيكسون"، فما كان من أوليفر إلا أن انقلب على قفاه ضاحكاً وسط دهشة مستقبليه واستيائهم، فهم ما كانوا يعرفون أن "الأميركي" الذي
الحين قد بات واحداً من أقسى أعداء الإيديولوجية الأميركيه، فهو كان مر في فيتنام ثم عاد، ليكتشف، كما سيقول لاحقاً أن هزيمة أميركا في فيتنام ليست فقط عسكرية، بل هزيمة شاملة، لها علاقة بكل ما يمس الحياة الأميركية. بعد ذلك، حين سيحقق أوليفر ستون أفلامه التالية أو معظمها على أية حال سوف لن يفوته أن يجعل من كل فيلم مرافعة إدانة ضد هذه "الأميركا" التي "كانت حلماً فأضحت كابوساً". والحال أن أفلام ستون الرئيسية تعالج على طريقتها شتى مظاهر "الحلم الأميركي" فاضحة إياه. فكيف يمكن لشاب كانت أسئلة

حارقة من هذا النوع تطحنه في ذلك الحين، ألا يضحك حين يشاهد حماه ملوحاً بالعلم الأميركي على تلك الشاكلة؟ المهم أن زواج أوليفر من نجوى سركيس لن يستمر طويلاً... ولكن لأسباب أخرى يمكنها أن تكشف جانباً آخر من شخصية ستون إذ يروي كاتب سيرته جيمس ريدردان، أن العلاقة بين نجوى وأوليفر كانت جيدة طوال الزمن الذي كان فيه هذا المبدع الشاب يكتب سيناروهاته ويرسلها إلى المنتجين أملاً في أن يتنبّه إليها وإليه أحد منهم. في ذلك الحين كانت اللبنانية الحسناء تعمل سكرتيرة في سفارة المغرب في واشنطن وهي كانت تساعد زوجها الشاب على طباعة سيناريوهاته وإرسالها. وكانت، ضمن إطار صلاحياتها في السفارة، تقيم الحفلات لتقدمه إلى علية قومه، وتساعده في كل ما يشاء منفقة بسخاء على حياتهما معاً مؤمنة بمستقبله الكبير. ثم حدث ذات مرة أن اتصلت به شركة إنتاج في لوس أنجيلوس عارضة عليه شراء سيناريو "إكسبريس منتصف الليل"، فقبّل نجوى مودعاً طالباً منها أن توافيه في الغد لكي يحتفلا بهذا النجاح معاً وسبقها من واشنطن إلى لوس أنجيلوس. وقع أوليفر العقد. ونجوى طارت إليه مع زجاجة شمبانيا فرنسية في اليوم التالي. سهرا معاً. شربا الزجاجة، قبلها ثم نظر إليها قائلاً:" منذ اليوم سوف ننفصل، فأنا لم أعد في حاجة إليك".

هل يمكن اعتبار هذه القصة صحيحة؟ ربما، المهم أن أوليفر طلق نجوى بالفعل خاتماً فصلاً من حياته يحب هو ألا يتحدث عنه كثيراً، وبدأ انطلاقته... ككاتب سيناريو ناجح،أولاً، ثم كمخرج منشق.

لقد مضى على ذلك الآن أكثر نحوا من ثلث قرن. وهي فترة من الزمن طويلة، بالطبع، حقق أوليفر ستون خلالها ثمانية عشر فيلماً، وكتب السيناريو لحوالي عشرة أفلام حققها غيره، وعلى رغم أن كون ستون، في الوقت نفسه، كاتباً ومخرجاً، يعطيه الحق في أن يعتبر "مؤلفاً سينمائياً" فإن ستون لا يحب هذا التعبير كثيراً. بل نعرف أنه، في معظم الأفلام التي حققها، أتى بمن يكتب له السيناريو أو بمن يشاركه الكتابة، حتى وإن كان يجرب أن يكتب وحده بين الحين والآخر. لماذا؟ لا يجد جواباً.

وإذا كان أول سيناريو قبل من كتابة أوليفر ستون كان "إكسبريس منتصف الليل"، الذي حققه آلان باركر وعرض في دورة العام١٩٧٨ لمهرجان "كان" السينمائي، سيكون طريفاً أن نذكرها هنا، أن الفيلم أثار حفيظة الحكومة التركية، ذلك أن معظم مشاهده تدور داخل سجن تركي يمارس فيه على السجناء تعذيب مريع صوّره الفيلم بكل قسوة. واليوم إذ يتذكر ستون هذا يضحك قائلاً:" على الأقل سوف أدخل التاريخ بوصفي أول سينمائي أغضب أولاً الحكومة التركية، ثم أغضب الحكومة اليونانية، بفارق ربع قرن".

لكن هاتين الحكومتين لم تكونا الوحيدتين اللتين أثارهما فن أوليفرستون. فالغاضبون عليه كثيرون، ولعل أهمهم وأقواهم، حاملو الإيديولوجية الأميركية، والمدافعون عن قيمها. إذ أنه، منذ ثلاثيته عن حرب فيتنام، مروراً بفيلميه "السياسيين" ("جون٠ف. كينيدي" و" نيكسون") وصولاً إلى شرائطه التي تفضح إيديولوجية الحلم الأميركي ("وول ستريت" و"أي يوم أحد" و"قتلة بالفطرة") ثم فيلميه عن "عدوي" اميركا كاسترو وعرفات وبعد ذلك عن الاسكندر المقدوني، لم يتوقف أوليفر ستون عن ممارسة لعبته المفضلة: الاستفزاز والسير عكس التيارحتى وان كان في فيلمه الاخير-حتى كتابة هذه السطور "برج التجارة العالمي" عاد الى الحظيرة الاميركية

وان من باب انساني موارب كما سوف نرى.

والطريف أن أوليفر ستون، إذ سئل قبل ان يحقق "برج التجارة العالمية" عما إذا لم يكن راغباً في تحقيق عمل ما، يتناول ما حدث في ١١ أيلول (سبتمبر) في نيويورك، أجاب "أعتقد أن الأمر قد يخلق حكاية عظيمة، ولكني بعد كل ما حدث معي في الماضي، لست أعتقد أن في إمكاني أن أقدم على هذا". لماذا؟ لأنه سوف يلعن من قبل أن يصور ولو لقطة واحدة، "ذلك أن ثمة عقلية يمينية متطرفة حاضرة بقوة في أميركا اليوم. صحيح أن في إمكاني أن أتعايش مع هذا، لكن ما يقلقني هو أن اليمين المتطرف بات يشكل التيار الرئيسي في البلاد اليوم٠" فهل يعني هذا أنه خائف؟" " لا لست خائفاً، كل ما في الأمر أنني أعتبر نفسي خارج المنظومة تماماً، قالها لكنه بعد حين صور فيلمه عن ٩\١١ بشكل يرضي دون ريب تلك العقلية!

مهما يكن فإن أوليفر ستون كان خارج المنظومة، منذ شارك أواسط سنوات الستين في حرب فيتنام.

قبل ذلك كان ستون أقام في الهند الصينية ولكن كمدرس. حدث ذلك بعد تخرجه من جامعة نيويورك، حيث درس السينما "على يد أساتذة كبار في مقدمتهم مارتن سكورسيزي"، كما يقول اليوم. فهو بعد التخرج عجز عن العثور على طريقه فقرر السفر. واختار جنوب شرق آسيا، وهي المنطقة التي عاد إليها في العام ١٩٦٨ متطوعاً ليشارك في الحرب. في البداية لم يكن واعياً سياسياً، كان ما يهمه هو المشاركة والحصول على فرصة لتناول المخدرات. لكن ما رآه في فيتنام أذهله, وقلب كل المقاييس في نظره "فعدت شخصاً آخر تماماً. عدت وفي نيتي ألا أسكت بعد الآن"٠.

ولم يسكت أوليفر منذ ذلك الحين، بل يرى كثر أنه تكلم أكثر مما ينبغي، وخلق لنفسه تصورات جعلت منه "صاحب أكبر نظرية للمؤامرة في تاريخ السينما الأميركية"، غير أن هذه حكاية أخرى. المهم في الأمر هو أن شاباً من أبناء الستينيات، درّسه مارتن سكورسيزي في جامعة نيويورك، وكان أبوه تاجراً يهودياً مثقفاً، وأمه مهاجرة فرنسية كاثوليكية عمدته في طفولته ولاحقاً مكنته من اكتشاف سينما غودار والموجة الجديدة الفرنسية، وخاض التجربة الفيتنامية حتى الأعماق، ما كان في إمكانه أبداً أن يسكت.

ولكن بين عدم الامتثال إلى السكوت، وبين الصراخ الاستفزازي مسافة عرف أوليفر ستون دائماً كيف يقطعها وبثقة كبيرة.

صحيح أن هذا لم يكن واضحاً بقوة في أفلامه الثلاثة الأولى "حالة مرضية" (١٩٧٤) و"رجل المارتينيك"(١٩٧٩) و"اليد" (١٩٨١)... لكنه صار أكثر من واضح بعد ذلك. وحسبنا هنا أن نورد أسماء أفلامه التالية منعشين ذاكرة المتفرجين لتوضيح ما نقول. ففي العام ١٩٨٦ حقق أوليفر ستون فيلمه السياسي الطويل الأول "سلفادور" وفي العام نفسه أنجز "بلاتون" كأول حلقة في ثلاثية فيتنامية سوف تضم أيضاً "مولود في الرابع من يوليو" (١٩٨٩) و"السماء والأرض" (١٩٩٢). وفي العام ١٩٨٧ حقق "وول ستريت". وبعد

عام حقّق "حديث الراديو". وفي العام١٩٩١ كان "ذي دورز". وفي العام ١٩٩٤ كان فيلم "قتلة بالفطرة". أما فيلماه السياسيان الرئيسيان "ج٠إف٠ك" و"نيكسون" فقد حققهما على التوالي عامي ١٩٩١ و١٩٩٥ . وفي العام ١٩٩٧ حقق "يوتيرن" وفي العام ١٩٩٩ حقق "أي يوم أحد" ليقدم بعدذلك فيلميه التسجيليين عن "كاسترو" و"عرفات" والروائيين عن "الاسكندر" و"برج التجارة العالمي".

١٨ فيلماً خلال أكثر من ربع قرن، ليس بالأمر الكبير. ولكن لماذا يشعر المرء يا ترى، مع أوليفر ستون أن هذا المخرج حقق عدداً أكبر بكثير مما حقق بالفعل من الأفلام...؟ ربما بسبب الضجيج الذي يثيره كل فيلم من أفلامه، وربما بسبب حضوره الدائم في الصحافة وفي الشؤون السياسية والإيديولوجية. فهو لا يترك مناسبة إلا ويدلي فيها برأيه. ولعل من الجيد هنا أن نذكر أن الحكومة الإسرائيلية دخلت لاحقاً لائحة الغاضببن عليه، على رغم يهودية والده، بسبب تصريحات أدلى بها ضد القمع الإسرائيلي الذي يطاول الفلسطينيين إبان انشغاله على فيلم عرفات المعنوان "غير المرغوب فيه". إن هذا الحضور في الراهن هو ما يعطي أوليفر ستون، في الواقع، نكهة الحاضر كلياً.

كما أسلفنا يمكن تقسيم سينما أوليفر ستون إلى عدة أنماط رئيسية، ولكن من دون أن يعني هذا فصلاً حاداً بين تلك الأنماط، ذلك أن ثمة تداخلاً واضحاً بين الإيديولوجي والفني لديه، بين السياسي والمعيشي٠. تداخلاً لا يمكن أن يمارسه، عادة إلا مخرج ينتمي إلى زمن الستينيات البهي.

وفي هذا الإطار، وبشكل فيه شيء من التعسف، يمكن تصنيف سينما أوليفر ستون على الشكل التالي:

هناك أولاً ثلاثيته الفيتنامية، وهي تتألف من ثلاثة أفلام، أولها حققه انطلاقاً من تجربته الخاصة مع الحرب الفيتنامية. فـ"بلاتون" هو فيلم عن خوضه، هو نفسه الحرب، أما الثاني "مولود في الرابع من يوليو" ففيلم عن تجربة مخضرم آخر من مخضرمي تلك الحرب، أتى استكمالاً لـ"بلاتون"

وتأكيداً له. أما الثالث "السماء والأرض" فإنه كذلك عن حرب فيتنام، ولكن منظوراً إليها من وجهة النظر الأخرى: الفيتنامية. وفي الأفلام الثلاثة إدانة واضحة لما فعلته أميركا "هناك" ولكن "هنا" أيضاً، إدانة من الصعب على أية حال اعتبارها أحادية النظرة.

بعد هذا هناك السينما السياسية المباشرة، مع "جي٠إف٠ك٠" و"نيكسون" وهما الفيلمان اللّذان إذ حققهما ستون بفارق زمني لا يزيد عن ٤ سنوات سعى فيهما إلى "فضح" السلطة الأميركية في أعلى مستوياتها، من خلال اختياره الحديث عن رئيسين اغتيلا، أولهما جسدياً والثاني سياسياً، عبر مؤامرة تنضوي ضمن سياق الاختيارات السلطوية الأميركية العليا. وإلى هذين الفيلمين يمكن أن نضم أيضاً فيلم "سلفادور" باعتباره فيلماً سياسياً يماثل الثلاثية الفيتنامية في كونه يطرح أسئلته من حول الهيمنة الأميركية على العالم الخارجي، ويماثل السيرتين السياسيتين في كونه يقترب من نظرية المؤامرة بوصفها أحد العوامل الأساسية في تسيير السياسة الأميركية، داخلياً وخارجياً. كما يمكننا ان نضم التسجيليين عن "عرفات" و"كاسترو" والروائي عن "الاسكندر" حتى وإن بدا وضع هذا الأخير في هذه الخانة هنا غريباً، لكننا سوف نرى لماذا يدخل هذا العمل التاريخي الضخم في سياق سينما ستون السياسية.

وهناك ثالثاً السينما التي تطاول مكونات الحلم الأميركي، مقتربة عن كثب من بعض أهم عناصر البنية الفوقية في العقلية والمجتمع الأميركيين:" وول ستريت" عن حلم الثروة ومناورات الكواليس الكامنة خلف لعبة البورصة - و"أولادها الذهبيين" – و"قتلة بالفطرة" الذي على خلفية حكاية سفاحين يقتلان الناس بلا هوادة، يحاول أن يفضح إيديولوجية "الميديا" التي تكيف الطبيعة الثانية لدى الشعب، خالقة من المجرمين أبطالاً- وأخيراً "أي يوم أحد" الذي يطاول رياضة كرة القدم الأميركية، وهي واحدة من الرياضات الأكثر شعبية في الولايات المتحدة. وما يهم أوليفر ستون هنا ليس اللعبة في حد ذاتها، بل مؤامرات الكواليس والرشاوى والخلفيات غير النظيفة التي تكمن في خبايا

رياضة تبدو من الخارج بريئة٠ولعل في إمكاننا هنا حتى ان نضيف أفلاماً مثل "ج. ف. ك" و"نيكسون" بل حتى "برج التجارة العالمية".

أما القسم الرابع من أفلام أوليفر ستون فإنه يضم أفلاماً متنوعة يقترب فيها، بحماس إيديولوجي أحياناً، ومن دون هذا الحماس في أحيان أخرى، من بعض الأنواع السينمائية المعهودة مثل الخيال العلمي (في "نوبة مرضية" و"اليد") أو سينما الروك والسيرة في آن معاً ("ذي دورز" عن فريق الروك المعروف بالاسم نفسه وكان وقائده جيم موريسون، عظيم الشهرة في الستينيات والسبعينيات)، وأخيراً سينما الجريمة السوداء كما في "يوتيرن" (أو الطريق الملتف عودة) الذي حققه ستون في العام ١٩٩٧ على سبيل التجربة في نوع أحبه كثيراً كما سوف يقول...

وكما أسلفنا فإن هذا التقسيم عشوائي إلى حد ما، طالما أن كل فيلم من أفلام أوليفر ستون، قد يحمل كل الأنواع معاً، وطالما أن في إمكاننا أن نقارب، مثلاً، بين "يوتيرن" و"قتلة بالفطرة"، بين "اليد" و"أي يوم أحد" إلى ما هنالك. وملفت هنا أن يقول أوليفر ستون نفسه، في معرض حديثه عن "اليد" وهو واحد من أول أفلامه، على سبيل المثال، إنه إنما شاء لـ"اليد" أن تكون تعبيراً عن كراهية داخلية كما في التحليل النفسي، أي "عن داء جديد بدأ يستشري لدى الفرد الأميركي الذي حين بنى أمته كان لا يزال بسيطاً واثقاً من براءته٠".

ومن الصعب اليوم، لدى مشاهدة اليد الموافقة على هذا التفسير، خاصة وأن ستون بنى عمله هذا انطلاقاً من رواية كتبها مارك براندل، الذي لن يفوته أن ينفي لاحقاً أي بعد إيديولوجي لعمل شاءه مجرد نص في الخيال العلمي عن مؤلف رسوم متحركة يفقد يده اليمنى خلال شجار مع زوجته، لكن اليد تظل تطارده منتقمة له من كل الذين أساؤوا إليه، ممارسة شرها وقتلها حتى تصل الموسى إلى ذقنه هو نفسه، فيودع في مصح عقلي.

فيلم "اليد" هذا حققه أوليفر ستون في العام ١٩٨١، أي سبع سنوات بعد بدايته الأولى عبر فيلم "نوبة مرضية" الذي حققه في العام ١٩٧٤ وكان، هو الآخر، فيلم خيال علمي، أو بالأحرى فيلم حلم كابوسي ينطلق من قدر من العنف والإجرام كانا غريبين على السينما حتى ذلك الحين. ويدور الفيلم (الذي عرض

في الخارج تحت عنوان "ملكة الشر")، من حول مؤلف روايات غرائبية يستقبل ذات مساء أصدقاء له في منزله الريفي. وخلال السهرة يغزو المكان ثلاثة أشرار هم امرأة تدعى "كالي" وتلقب بملكة الشر، يساعدها قزم يدعى "العنكبوت" وعملاق زنجي يسمى "ابن آوى"... ويبدأ الثلاثة بقتل الحاضرين واحداً بعد الآخر، وباستثناء إدموند، الكاتب المضيف الذي يدرك بالتدريج أن هؤلاء الثلاثة ليسوا ثلاثة مجانين فروا من الملجأ كما أعلن الراديو، بل من نتاج مخيلته، إذ أنه سبق له أن رسمهم تحضيراً لكتابه الجديد. وبما أنه الناجي الوحيد من المجزرة، يخيل إليه أنه هو القاتل، لكن سرعان ما يفيق من كابوسه مرتعباً مما رآه فيه. ويشعر بالراحة إذ يجد زوجته وابنه حيّين. لكن الحقيقة مختلفة تماماً، ذلك أن ابن الكاتب هو الذي يجد أباه ميتاً في سريره وقد قضت عليه نوبة قلبية.

لقد كان هذا الفيلم أول إطلالة لأوليفر ستون على السينما وعلى العالم السينمائي أيضاً، ذلك أن الفيلم عرض في مهرجان باريس للفيلم الغرائبي في عام إنتاجه(١٩٧٤) ولفت الأنظار. ولئن كان أوليفر ستون قد صرح مراراً لاحقاً بأنه من الصعب عليه تبني هذا الفيلم كلياً بسبب تدخل المنتجين في توليفه، فإن "نوبة مرضية" يحمل مع هذا مختلف العناصر التي سوف تطغى على سينماه لاحقاً، ولاسيما استعراضية العنف، والتوعك العقلي، والعلاقة السيئة مع الأب، والبحث عن نزعة روحية تختلف كلياً عن تلك التي يقترحها العالم اليهودي- المسيحي (كما يقول الباحث الفرنسي ميشال سيوتا).

عند أواخر العام١٩٨٥، وكان اسم أوليفر ستون قد بدأ يعرف ككاتب سيناريو (حقق آخرون له أفلاماً مثل "إكسبريس منتصف الليل" و" كونان البربري" و"سكارفايس" و"عام التنين" و"٨ ملايين طريقة للموت") قرر ستون أن يتحول نهائياً إلى الإخراج وحضر سيناريوهين في وقت واحد تقريباً، أولهما عن تجربته الخاصة في فيتنام ("بلاتون") والثاني عن حياة ومغامرات الصحفي الأميركي ريتشارد بويل في السلفادور التي كانت واشنطن تدعم فيها، في ذلك الحين، طغمة عسكرية يمينية حاكمة تعتمد على عصابات قاتلة للتخلص من المعارضين الديمقراطيين ("سلفادور"). منذ البداية رفضت الاستوديوهات

الاميركية كافة إنتاج أي من الفلمين. ولكن في النهاية عثر أوليفر ستون على شركة إنكليزية سأله رئيسها:" بأي من الفيلمين تحب أن تبدأ؟" فأجابه ستون بأنه يحب أن يبدأ بالفيلم عن السلفادور، وهو اختيار ندم عليه لاحقاً إذ قال: "لقد ظلم هذا الفيلم، إذ لو أنه حقق بعد "بلاتون" لكان حظه من النجاح أكبر". لكن "سلفادور" لم يكن فاشلاً، وإن لم يحقق تماماً ما كان مرجواً منه فنياً. أما من الناحية السياسية فأتى أشبه بقنبلة موقوتة. إذ من خلال حكاية الصحفي بويل وما عاشه في السلفادور مجابهاً اليمين الحاكم وعصابات الموت وتآمر السلطات الأميركية ضده. كان أشبه بالفضيحة ذلك الفيلم العنيف والذي يمد أصابع الإتهام بوضوح نحو الأميركيين الشماليين. ولقد كان أخطر ما في هذا الفيلم أن المخرج نهل من مخزون التنميط الأميركي في رسمه لشخصية الصحفي، حتى يعطي فيلمه إمكانية أن يقبل ويشاهد شعبياً. وهكذا بدا الصحفي هوليودياً وبامتياز ولم يخل الفيلم من حكاية حب ومطاردات وما إلى ذلك.

في هذا الإطار أتى "بلاتون" مختلفاً تماماً. فهو إذ حقق مباشرة بعد "سلفادور" وفي العام نفسه، كان مفاجأة سينمائية حقيقية وأطلق اسم ستون إلى الذرى، خاصة إن عالم هوليوود لم يبخل عليه بالجوائز، (٤أوسكارات في العام التالي من بينها أوسكار أحسن فيلم وأحسن مخرج).

والفيلم، كما هو العهد بأفلام "فيتنام" الاحتجاجية في ذلك الحين، استقى من تجربة أوليفر ستون نفسه، الذي قدّمه السيناريو عبر شخصية المجند كريس تايلور، الذي يلحق بالحرب هناك فيعيشها ويعيش أهوالها، وتساؤلاته بشأن صوابها وصواب المشاركة فيها، خاصة بعد المذابح وضروب اغتصاب الفتيات التي تملأ الفيلم وتملأ حياة كريس وذكرياته منذ تلك اللحظات.

وحول هذا سيقول ستون إن الفيلم ولد من "قراري بأن أروي حربي... والتجربة التي عشتها بنفسي". ولعل هذا الواقع المعاش هو الذي جعل من "يوتيرن" أقسى فيلم حققه أميركي عن التجربة الفيتنامية. ولن يكون غريباً بعد هذا ان يحقق الفيلم نجاحاً نقدياً وجماهيرياً كبيراً. ولكن ستون حين أنجزه كان يخيل إليه أنه قال كل ما كان يمكن له أن يقوله بصدد "فيتنامه"٠ولذلك لم يكن

يعرف أنه سيعود إلى الموضوع نفسه، مرتين أخريين وأن "بلاتون" لن يكون "شريطه الفيتنامي النهائي" بل الجزء الأول من ثلاثية.

ففي ذلك الحين كان موضوع آخر يهيمن على أفكاره: بورصة نيويورك وول ستريت. وكان يكمن في خلفية تلك الهيمنة ذكريات جده الذي كان خسر كل ثروته في انهيار البورصة الأميركية في العام ١٩٢٩ ... وكان الجد لا يفتأ يردد "... لم يكن الانهيار طبيعياً، إنها مؤامرة لنهب أموال الناس". وبالتوازي مع ذلك كانت تلك السنوات زمن ولادة أساطير المال والبورصة لدى أبناء الشبيبة المذهبة. من هنا كان من الطبيعي لأولفر ستون، المهووس سلبياً بالحلم الأميركي، أن يتجه إلى هناك، إلى شارع المال والأعمال طارحاً أسئلته عليه. فكان فيلم "وول ستريت "٠من ناحية مبدئية لايخرج"وول ستريت" عن إطار الميلودرامات التي تدور من حول عالم المال والأعمال والغراميات والافتتان وألعاب الكواليس٠ولكن ستون عرف هنا، من خلال هذا المناخ، أن يقدّم حكاية ساحرة وإن كانت ملتبسة النهاية أخلاقياً، عن ذلك العالم الذي كان بدأ يفتن الشبيبة في تلك السنوات.

والموضوع عن علاقة تقوم بين عامل شاب في البورصة، ورجل أعمال فحواها تقديم المعلومات المسبقة للاستفادة منها، حتى ولو أدت تلك الاستفادة إلى دمار الآخرين. في هذا الفيلم الذي فتن مايكل دوغلاس فقام ببطولته في زمن كان فيه قد بلغ ذرى نجاحه، تأمل أوليفر ستون عالم الحلم الأميركي ذاك في نظرة شاءها "فاضحة" لكن النتيجة، التي لم يتوقعها، كانت في افتتان المتفرجين بذلك العالم، أكثر مما في إدانتهم له.

وأمام هذا، كان على أوليفر ستون، أن ينتظر تحقيق فيلمه التالي ليقدم إدانة، هذه المرة، لإيديولوجيا الميديا (الإعلام) الأميركية، وكان ذلك الفيلم "حديث الراديو" الذي مر مرور الكرام دون أن يدري أحد كيف أو لماذا، مع أن ثمة من النقاد من يعتبره من أفضل أفلام مرحلته الأولى. والحال أن "حديث الراديو" يمكن تصنيفه إلى جانب "جي٠إف ٠ك" و"قتلة بالفطرة" باعتبارها تشكل معاً ثلاثية عن الميديا وزمنها في أميركا اليوم. لكن "حديث الراديو" هو الأوضح في هذا الإطار، ذلك أنه يتناول مباشرة موضوعه من خلال مقدم برنامج "حكي"

ليلي من على موجة راديو في تكساس، يدعو فيه مستمعيه، من الحثالة عادة، إلى التعبير عن أنفسهم. ومن حول بطل الفيلم وبرنامجه، تدور مجموعة من المناورات وتتتالى الصور والشخصيات التي تقدم صوراً للمجتمع الأميركي في شتى تجلياته، وصوراً عن تأثير الإعلام على المجتمع. حدثياً ينتهي الفيلم بموت المقدم على باب المحطة بيد متطرف، لكن الحدث ليس هو المهم هنا. المهم هو المناخ الذي خلقه الفيلم.

ومثل هذا يمكن قوله بالطبع عن "قتلة بالفطرة"، ولكن في انتظار تحقيقه كان على أوليفر ستون، أن يحقق ثلاثة أفلام أخرى خلال نصف عقد من السنين. ومن بين هذه الأفلام اثنان يستكملان ثلاثيته الفيتنامية.

كان الأول "مولود في الرابع من يوليو" (١٩٨٩) الذي كان الانطلاقة الحقيقية لبطله توم كروز. وهذه المرة لم تكن التجربة الفيتنامية تجربة أوليفر ستون، بل تجربة رون كونيك، الذي كان أصدر حكايته هذه في كتاب ظهر العام ١٩٧٦ ويروي فيه تجربته مع الحرب، ثم كيف أنه بوصفه مخضرماً لم يعد يجد لنفسه مكاناً في وطنه بعد عودته فيشارك في النضال ضد الحرب مقعداً ويضطهد حتى يضطر للهرب إلى المكسيك. أوليفر ستون قرأ الكتاب في العام ١٩٧٨ واتصل من فوره بكونبك عارضاً عليه تحويل الكتاب فيلماً وأن يشاركه كتابة السيناريو فقبل. وهكذا ولد هذا الفيلم الذي سينال جائزة أوسكار وسيعتبر حلقة إضافية، وشديدة العنف والقسوة في إدانة أوليفر ستون لما حدث.

وبإنجازه هذا الفيلم أدرك ستون أنه قال كل ما عنده كأميركي، من حول حرب كانت جزءاً من طفولته وطفولة أبناء جيله. فإذا بقي لديه شيء يقوله، سوف يكون منتمياً إلى وجهة نظر أخرى: وجهة نظر "العدو" الفيتنامي. وهكذا سيعود إلى فيتنام بعد سنوات ليحقق "السماء والأرض" عن كتاب الفيتنامية لي٠لي. هايسليب " عندما تبادلت السماء والأرض مكانيهما".

والفيلم يروي حياة هايسليب التي ولدت في قرية فيتنامية صغيرة وعاشت حربين واغتصبت – كما تروي، من قبل جنود الفيتكونغ، ثم عملت في السوق السوداء قبل أن تهرب إلى الولايات المتحدة الأميركية لتعود أخيراً إلى وطنها وتنضم إلى عائلتها في العام ١٩٨٦ . وها يسليب روت حياتها هذه ومعاناتها في

كتاب أهدته إلى ٣ملايين فيتنامي و٥٨ ألف أميركي قضوا في "حرب عبثية". أما ستون فإنه إذ حقق هذا الفيلم شاء أن يكسر عن نفسه صورتين نمطيتين: صورة المخرج الذي لا يؤمن إلا بالأدوار الذكورية في أفلامه، وصورة المبدع أحادي الجانب. والحال أنه نجح في مشروعه، بعدما كان حقق نجاحاً من نمط مختلف تماماً في "ذي دورز"، وكذلك بعده في "جي٠إف. ك"، اللذين حققهما بين فيلميه الفيتناميين الأخيرين.

للوهلة الأولى قد يبدو "ذي دورز"(١٩٩١) خارجاً عن سياق سينما أوليفر ستون وإن كان في جوهره يشكل تحية حارة إلى سنوات الستين من خلال فريق الروك الأميركي الأكثر شهرة في ذلك الزمن. ولكن بعد كل شيء، من كان في إمكانه أكثر من هذا الفريق وزعيمه جيم موريسون، الذي مات في عز شبابه، أن يمثل العداء للمؤسسة الحاكمة والمتسلطة سياسياً واجتماعياً في اميركا؟ إن ما همّ ستون في هذا المشروع كان قوة الروك وفريقها وقدرتها على الرفض، في عقد من السنين كان الوعي الرافض فيه قد وصل إلى ذروته. وبما أن تاريخ هذا العقد ما كان يمكن أن "يكتب" من دون ذكر "الفاجعة" التي افتتحته، كان مشروعه التالي عن اغتيال جون كنيدي، الذي لم يعتبره كارثة قومية وحسب، بل نقطة انعطاف في التاريخ الأميركي.

إن ستون حين نظر إلى هذا الأمر لم ينظر إليه، قومياً وككارثة، بل نظر إليه انطلاقاً مما تلاه. فما همه هنا لم يكن الاغتيال في حد ذاته، بل سلسلة الأكاذيب التي دارت من حوله. إن تقرير وارين كله كذب في كذب. وهذا هو الاستنتاج الرئيسي الذي يتوصل إليه ستون. ولماذا الكذب؟ لأن هناك مؤامرة، وحديث المؤامرة هذا إذ يأتي في سياق فيلم جاء أشبه بما يكون سيرة للنائب العام جيم غاريسون الذي اشتغل طويلاً في التحقيق من حول جريمة ليخلص إلى نظرية المؤامرة. والحقيقة أن هذا الفيلم حين عرض وثار ما ثار حوله من سجال، عزز من سمعة أوليفر ستون كمبدع معاد تماماً للسلطة الإيديولوجية الأميركية وفاضح لمؤامراتها، ومنها مؤامرة الصمت. وهو، كما سيشرح لاحقاً، لم يتعمد هذا بل إنه في فيلمه البالغ طوله نحو ٣ساعات، طرح كل الاحتمالات والفرضيات من دون أن يجبر متفرجه على تبني أي منها.

ولكن لأن سينما أوليفر ستون كانت نالت ما نالته من سمعة، كان لابد لسوء التفاهم، أن يكون عنصراً أساسياً من عناصر تقبلها.

وسوء التفاهم هذا كان هو الذي هيمن، على أية حال على فيلم تال لأوليفر ستون هو أشهر أفلامه، وأسوؤها في نظر العديد من النقاد، حتى الآن، ونعني بذلك فيلم "قتلة بالفطرة (١٩٩٤)". إن أوليفر ستون الذي كان شاهد فيلم ستانلي كوبريك "البرتقال الآلي"، وأعجب به، والذي كان يعتبر "بوني وكلايد" لآرثر بن واحداً من أفلامه المفضلة، رأى أن في إمكانه أن يقول بعض ما يريد قوله من حول الإيديولوجية الأميركية ممثلة بقطبيها الرئيسيين (هنا: العنف والإعلام)، في فيلم يفرغ فيه ما عنده من نقد لتعاطي الأميركيين مع هذه الإيديولوجية وهيمنتها عليهم. ولكن من الواضح أن الفيلم استقبل كفيلم عنيف لا كفيلم عن العنف، ومن الواضح أن الأساس الذي بنى عليه فكر فيلمه لم يصل. صحيح أن إدانته للإعلام بانت واضحة، إذ بدا الإعلام مسؤولاً ليس فقط عن نظرة الافتتان التي نظر بها الجمهور إلى "مآثر" ميكي ومالوري، الثنائي المجرم، بل عن إمعان هذين في جرائمهما. لكن جرعة العنف والدماء والقتل التي ملأت الفيلم طغت، إذ فقد السيناريو والمخرج ميزان التحكم في فيلم جاء في نهاية المطاف متهافتاُ مبهماً.

غير أن هذا لا يبرر عنف الهجوم الذي شنّ على ستون. كان من الواضح أن أعداءه ينتظرون منه "هفوة" من ذلك النوع حتى يدمروه، عقاباً له، ليس على تصويره العنف الفظيع الذي يمارسه مجرمان عاديان، بل على إدانته حرب فيتنام وموقفه السلبي من الحلم الأميركي.

لكن أوليفر ستون لم يكن- وليس دائماً- من الذين يأبهون لمثل تلك المواقف. إنه أشبه بقطار يواصل مسيرته، دون أن يحيد عن أهدافه الفكرية، وهكذا، إذ شعر أنه مع "جي٠إف٠ك" لم يستكمل تصفية حسابه مع مؤسسة السلطة الأميركية، وإذ وجد في شخصية الرئيس الأميركي نيكسون، مادة درامية جيدة، انطلاقاً من سيناريو لم يساهم هو فيه إلا قليلاً، رأى أن الوقت قد حان لاستكمال "ثلاثية" أميركية من نوع آخر، هي في عرفه "ثلاثية العار الأميركي: اغتيال كيندي/ حرب فيتنام/ ووتر غيت". وها قد حان الآن دور هذه الأخيرة فـ/ووترغيت نيكسون اسمان مترابطان.

وهكذا كان فيلم "نيكسون" وكالعادة أتى الفيلم، من بطولة أنطوني هوبكنز، يحمل قسطاً لا بأس به من الإلتباس. ففي العام١٩٩٥، عام تحقيق الفيلم،كان عقدان من الزمن، تقريباً، قد مرا منذ استقال ريتشارد نيكسون إثر اندلاع ووترغيت وإلصاقها به. إذاً فالوقت صار مناسباً لإعادة النظر في "مسلّمة" من ذلك النوع.

والحقيقة أن إعادة النظر على طريقة أوليفر ستون شكلت فضيحة إضافية. إذ أن المخرج المتمرد آثر أن يقدم الجانب الدرامي الذاتي من شخصية الرئيس الذي انتمى دائماً إلى اليمين المتطرف، وكان أحد أعمدة الماكّارثي. إنه العدو المطلق إيديولوجياً، لكل ما يمثله أوليفرستون. ومع هذا ها هو يقدمه إلينا ذا نزعات شكسبيرية وتساؤلات مقلقة. مقلقة لنا نحن الذين اعتدنا كراهية نيكسون. وكان ستون يشاطرنا موقفنا هو الذي حين ثار تلامذة جامعة نيويورك يوماً نصحهم، بدلاً من هذا التهريج، أن يتناولوا بندقية ويقتلوا نيكسون يوم كان رئيساً للبلاد. لكن نيكسون الفيلم كان غير نيكسون الأسطورة: كان إيجابياً ومثيراً للشفقة بالأحرى، وأيضاً ضحية مؤامرات تفوقه قوة. لقد أراد ستون أن يؤكد هنا أن المسألة ليست مسألة أشخاص بل مؤسسات... ونجح في هذا. نجح إلى درجة تثير الدهشة والغضب. ولكن ليس غضب النيكسونيين الذين كانوا ينتظرون ستون على مفترق الطرق.

يا ترى، أفلا يكون ستون بهذا قد سخر، أكثر وأكثر، من المجتمع الأميركي وأحرق دروبه؟ إنه في هذا لا يبدو غريباً عن بطل فيلمه التالي "يوتيرن" الشاب المقامر الذي تتعطل سيارته في منطقة صحراوية فيودعها لدى صاحب كراج، ثم يلتقي بحسناء فاتنة تغويه وتقوده إلى بيتها فإذا بها تطلب منه قتل زوجها. لكن الزوج واع بما يحصل بدوره ويطلب من الشاب أن يقتل زوجته. على إطار هذه الحكاية البوليسية العادية، بنى ستون مشروع فيلمه هذا، وهو فيلم استخدم فيه عدداً من أفضل الممثلين الأميركيين: شين بن، نيك نولت، وجينفر لوبز التي أطلقها ذلك الفيلم.

هنا في "يوتيرن" بدا ستون بعيداً جداً عن عوالمه القديمة. فالفيلم بوليسي تشويقي وجنسي. يدور من حول مؤامرات وقلبات مسرحية مدهشة. إنه أشبه

بتمرين سينمائي، أراد ستون من خلاله أن يؤكد ما كان نسي منذ زمن طويل: إنه سينمائي رؤيوي أيضاً، وليس مجرد فنان صاحب رسالة إيديولوجية.

ومرة أخرى نجح مشروعه بل فاق نجاح المشروع التالي المعنون "أي يوم أحد" ومع هذا تمكن أوليفر ستون في هذا الفيلم الأخير من العودة إلى جذور إدانة للحلم الأميركي.

وتحديداً من خلال دعامة أساسية من دعامات هذا الحلم: الرياضة، كرة القدم الأميركية.

ولقد كانت ردود الفعل بعد هذا الفيلم إيجابية، ولاسيما من قبل أولئك الذين باركوا السمة الفكرية فيه: إدانة الألاعيب الكامنة خلف الممارسات الرياضية.

أما بالنسبة إلى ستون، فإنه اعتبر عند هذه اللحظة المفصلية من حياته، أن جزءاً كبيراً مما يريد قوله عن أميركا قد قاله، وبات عليه أن يبحث عن مواضيع إلهامه في اماكن اخرى. أين؟ في الزمن القديم مثلاً. وهكذا عاد بفكره القهقرى وبدأ يشتغل على مشروع كان يداعب خياله منذ زمن بعيد. مشروع عن الإسكندر المقدوني. وبالأحرى عن البطولة والسلطة. اشتغل على المشروع بحماس اولاً، لكنه سرعان ما تعسر فكرياً لديه. كان في حاجة الى لمسة حاضر تعيده الى ذلك الزمن. وراح ينتظر تلك اللمسة. ولعل في اشتغاله خلال تلك الأعوام وقبل تنفيذ "الإسكندر" عملياً، في فيلميه التسجيليين عن كاسترو وعرفات، محاولة في التمرين للوصول الى "الإسكندر".

والحقيقة أن الأمر كان يبدو، سطحياً، غريباً بعض الشيء في ذلك الحين، إذ كيف كان في إمكان أوليفر ستون، أن يبارح المواضيع الأميركية ليدنو من شخصيات تاريخية من هذا النمط؟ إن الذين طرحوا على انفسهم مثل هذا السؤال فاتهم، يومها، أن مخرجاً، كان وصل الى ذروة عمله عبر فيلمين يتحدثان، بشكل أو بآخر، عن نموذجين من نماذج البطولة الأميركية، ومخرجاً حرص في معظم أعماله الأخرى على تقديم السلطة ومقوماتها في أفلامه المتحدثة عن فيتنام أو عن بعض قضايا الإعلام والبورصة والرياضة، كان من الطبيعي له أن يصل – هذه المرة- الى الحديث عن أميركا من "خارجها". ومن هنا، إذا كانت الأنباء المتحدثة عند بدايات عام ٢٠٠٨، عن ستون تقول انه كان يستعد لتحقيق فيلم

عن الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش، من دون ان يكون ثمة إفصاح عن الطريقة التي سيتناول بها ستون، هذا الرئيس الذي – من ناحية- لا يكن له حباً كبيراً، و- من ناحية اخرى- لا يمكنه ان يضعه تراجيدياً في صف كنيدي او نيكسون ("بطليه" السابقين)، فإن اختيارات ستون إنما ذهبت قبل ذلك الى "بطليين" خارجين قامت شهرة واحدهما – كاسترو- على كونه عدو واشنطن رقم واحد، فيما قامت شهرة الثاني على كونه، في نظر أجيال من السياسيين الأميركيين، إرهابياً. نعرف طبعاً أن ستون لم يحقق شريطاً واحداً عن كاسترو، بل شريطين، كما نعرف ان فيلمه عن عرفات، لم يأت في نهاية الأمر عن عرفات، حيث ان هذا الأخير لم يجد مفيداً له أن يصوره اوليفر ستون. في المقابل تحدث ستون في فيلمه "غير المرغوب فيه" (وهو عنوان الفيلم عن عرفات) عن القضية الفلسطينية، محاولاً أن يكون متوازناً بعض الشيء في الدنو منها, وغالباً على ألسنة المعنيين بها، فلسطينيين واسرائيليين. مهما يكن، ثمة ما يغري بأن يُطرح هذا الفيلم من فيلموغرافيا ستون، لانه لم يأت على ما كان يريد له أن يأتي. وهو عبر عن هذا الف مرة ومرة، من دون ان يتناول بالسوء اختيار الرئيس الفلسطيني، الذي إنما كان يريد أن يصوره انطلاقاً من محاصرة الاسرائيليين له في "المقاطعة".

وعلى العكس من هذا، جاء فيلما كاسترو. واحدهما –وهو الأطول والأهم- حمل عنوان "كومندانتي" (القائد" وهو اللقب الذي يعرف به كاسترو في بلاده). صحيح أن "كومندانتي" أتى عبارة عن حوار طويل مع كاسترو، لكن ستون عرف كيف يقود الحوار بشكل فعال، وكيف يرسم من خلال كاسترو وتعاطفه معه، صورة لهذا الأخير، تتناقض تماماً مع الصورة التي دائماً ما حاول الأميركيون الرسميون تصويره بها. غير ان هذا لم يمنع الفيلم من أن يكون عملاً عن السلطة أيضاً. عن نظرة صاحب السلطة الى سلطته.

من هنا كان يبدو واضحاً أن ستون من خلال "تمارين" من ذلك النوع، يريد ان يدنو مرة أخرى من مفهوم السلطة. هذا المفهوم الذي دائماً ما أقض مضجعه. والذي-إذا أردنا الحق- كان وصل الى ذروة دنوه منه في "نيكسون" وبالطريقة الشكسبيرية التي تحدثنا عنها. اما في عمله التالي "الاسكندر"، فإنه

سيصل الى ذروة اخرى، كما سيصل الى فهمه الخاص والدقيق لمسألة اخرى هي مسألة السينما التاريخية.

لماذا نقترب السينما من التاريخ؟ كان هذا –ولا يزال- سؤالاً يطرح بشكل دائم، ومنذ بدايات السينما. خصوصاً أن دنو السينما من التاريخ كان يتم – في الحالات القصوى - من خلال أعمال إبداعية، لا من خلال أعمال توثيقية تاريخية. إذ، في القرن العشرين وعلى ضوء تجديدات العلوم الإنسانية والفهم الجديد للتاريخ، لم يكن ممكناً بعد النظر الى هذا التاريخ - الى أي تاريخ - على أنه مجرد سرد موضوعي لما حدث. فالسينما ليست مدرسة ثانوية، والمبدع ليس مؤرخاً محترفاً. ومن هنا كانت الأجوبة على السؤال متعددة دائماً بتعدد المبدعين. غير انها كانت كلها – ولا تزال - أجوبة تدور من حول الحاضر: يصور التاريخ في علاقته بالحاضر. من ناحية في علاقته بما يجد على رواية ذلك التاريخ نفسه من معلومات واجتهادات واكتشافات، ومن ناحية ثانية في علاقته بالذي يريد السينمائي استنطاقه من "التاريخ". وما يريد هذا المبدع استنطاقه إنما هو –عادة - اطلالة مزدوجة: من الحاضر على الماضي، ومن الماضي على الحاضر. وفي هذا الإطار بات في إمكاننا القول – مع ستون - أن فيلم "الاسكندر" هو بقدر ما يصور لنا الاسكندر وزمنه، يصور زمننا هذا من خلال الاسكندر. فماذا لو كانت هذه الفرضية تقول رأي ستون في حربي أفغانستان والعراق عند بدايات القرن الحادي والعشرين؟ إن هذا قد يفترض بنا القول أن الاسكندر في مثل هذه الحال يصبح قريباً لجورج دبليو بوش، او العكس بالعكس... لكن ستون لا ينظر الى بوش مثل هذه النظرة ولا يسمح لنفسه بأن يعطي بوش كل هذه الأهمية بالطبع. لكنه في المقابل قد يفترض ان اميركا المعاصرة، بفتوحاتها وغزواتها وقلقها وشكوكها وأسئلتها، تمثل ما كانه الاسكندر في زمنه. ومن هنا يصبح هذا الفيلم عن الاسكندر فيلماً عن أميركا نفسها. والحقيقة ان رصداً لما يروى في مدرسة الاسكندرية، خلال المشاهد الأخيرة من الفيلم عن الاسكندر وغزواته ومواصفاته، لن يفوته ان يضعنا في قلب السمات التي يمكن لشخص من طينة اوليفر ستون أن يسبغها على اميركا التي يشعر دائماً تجاهها بجذب ونبذ، لا شك أنهما يجدان صداهما في الصورة الجاذبة- النابذة، التي قدمها للإسكندر.

وفي يقيننا أن استقبال الفيلم، الذي كان استقبالاً خائباً في أكثر الأحيان، إنما نتج عن سوء الفهم هذا، لأن "اسكندر" أوليفر ستون لم يأت مطابقاً للحقيقة التاريخية من ناحية، ولم يأت صورة لجورج بوش من ناحية ثانية. جورج بوش كان في إمكانه أن ينتظر فيلماً تالياً لأوليفر ستون، لا يمكن أحداً الزعم أن في إمكانه توقع كيف ستكون اتجاهاته، أما الحقيقة التاريخية فأمر لا شان لستون به.

مهما يكن من امر، حين اندلعت احداث أيلول ٢٠٠١ (التدمير في نيويورك وواشنطن) تساءل كثر عما إذا كان يمكن لأوليفر ستون ألا يقول شيئاً حول مثل هذا الموضوع الخطير. وحين أُعلن عن "الاسكندر" وقيل ان له رؤية معاصرة افترض كثر أنه يمكن ان يكون رداً ما على تلك الأحداث "فاضحاً" لما يُتصور انه الدور الأميركي فيها. ولكن في نهاية الأمر، فأجأ ستون الجميع بالإعلان عن فيلم، ربما كان ابتداء من عنوانه، الأكثر وضوحاً في دنوه من تلك الأحداث. ذلك أن عنوانه المعلن كان وبقي حتى إنجازه وعرضه: "مركز التجارة العالمي". ومنذ الإعلان عن تحقيق هذا الفيلم راحت التخمينات تتتالى وارتفعت حدة المراهنات. بل قيل ان ستون قد يفجر فيه قنابل سياسية. ولكن في النهاية لم يكن في الأمر أي شيء من هذا: أتى في الحقيقة فيلماً إنسانياً تقليدياً، عن بطولة الناس العاديين، من خلال حكاية ضابطين ساهما في إنقاذ العديد من ضحايا تدمير البرجين. لقد أثار هذا الفيلم ضجة كبيرة، لكنها لم تكن ضجة سياسية. وانتهى الأمر الى ان يتساءل الناس: هل انتهت حماسة اوليفر ستون ومشاكساته؟ هل تصالح مع صورة ما لأميركا؟

إذا حكمنا على الامور من خلال "مركز التجارة العالمي" سيكون الجواب: نعم. أما إذا افترضنا ان ستون إنما يعيش الآن ما يسمى استراحة المحارب، فقد يكون علينا أن ننتظر فيلمه العتيد عن بوش قبل ان نرى ما إذا كان سيواصل معركته ضد النظام الأميركي.. أم انها انتهت..

حتى وإن كنت تملك عشرين قناة سينمائية في تلفزيونك هذه الأيام، لن تجازف ابداً بأن تشاهد، في سهرة طيبة أي فيلم من أفلامهم. فقنوات «شوتايم» وأخواتها، ودع عنك القنوات العربية طبعاً، ليست من الصنف الذي يهوى هذا «النكد» السينمائي على حد تعبير صاحب إحدى الفضائيات العربية يوم فوتح بمثل هذا الامر ذات دورة في «كان». هم هامشيون مهمشون، رحلوا جميعاً خلال العقود الفائتة... رحلوا يائسين حتى من ان يكونوا أنبياء في بلادهم. ومع هذا لا تخلو موسوعات السينما من ذكرهم والإطناب في الحديث عن افلامهم. ومعظم هذه الأفلام هو ما يشكل، اليوم، ذلك الجزء المضيء الرائع مما نسميه «تاريخ السينما البديلة أو الجادة في العالم». ولا تخلو عروض نوادي السينما من عرض لفيلم أو فيلمين لكل واحد منهم في موسم كل عام... حتى وإن كان صعباً العثور على هذه الأفلام في أسطوانات مدمجة لدى «فرجين» أو غيره...

ومن هنا، إذ نقدم هنا بعضا منهم، فما هذا سوى مساهمة في رد جميل ما إلى أهله، وفي ربط بعض تاريخ السينما التي نحب بأفلام صانعي هذا التاريخ... وهم آتون، على أي حال، من بلدان وقارات شتى ليصبوا فنهم وأفكارهم في عولمة فنية ثقافية حقيقية ليس من شيمها التخلي عن الجذور لحساب حداثة مزيفة. ذلك أن العولمة لديهم مكملة للأصالة. وإذا كنا، هنا، في هذه السطور نكتفي بهذا التقديم، فإن ما نقوله إنما سيفسر ويفصل حلقة بعد حلقة، عبر سينمائي بعد آخر، بادئين هنا بالبرازيلي غلاوبر روشا، أحد مؤسسي تيار «سينما نوفو» وكبار منظريه.

غلاوبر روشا

سينما تعبر عن روح الشعب

بين أول أفلامه الروائية الطويلة «بارافنتو» (١٩٦١) وآخرها «عمر الأرض» (١٩٨٠) مرّ عقدان من الزمن شغل غلاوبر روشا خلالهما عالم السينما والسياسة والفكر ايضاً، في شكل جدي. وكان من شأنه ان يواصل هذا، لو انه عاش أكثر ولم يمت بصورة مباغتة وهو بالكاد تجاوز الثالثة والأربعين من عمره. غير ان «بطل السينما الثورية» المدافع عن» فقراء البرازيل والعالم الثالث» هذا، لم يوفق في أيامه الأخيرة بقدر ما وفق عند بداياته. وليس هذا فقط لأنه قبل شهور قليلة من رحيله، حين جوبه فيلمه «عمر الأرض» – خلال عرضه في مهرجان «البندقية» – بعاصفة من الاحتجاج السياسي والجمالي وفضّل المحكّمون عليه فيلماً «أميركياً» للويس مال هو «اطلانتيك سيتي»، نعت مال بالفاشي وشتم الجميع، بل كذلك لأن «عمر الأرض» نفسه بدا محيراً، سياسياً، بل متخلفاً عن كل النظريات والأفكار التي كان هذا السينمائي يدعو إليها، في كتاباته ولكن في أفلامه الرئيسة ايضاً. مهما يكن، كان من الواضح ان الموضوعة الأساسية التي حركت غضب محبي وجمهور روشا ضده، كان ما بدا عليه من «وهن ثوري» قاده الى مساندة ما رأى – في ذلك الحين – انه مجيء لحكم ديموقراطي في بلده البرازيل على أنقاض حكم عسكري ديكتاتوري كان قد تسبب في نفيه، قبل سنوات عدة الى خارج البرازيل، ومضى في قمع الشعب البرازيلي. إذاً، كان الأوروبيون ينتظرون من روشا ان يظل ثورياً دائماً، أما هو فقد بدا في آخر حياته وكأنه يميل الى شتى أنواع التنازلات.

ومع هذا فإن النقد، الأوروبي بخاصة، إذا كان قد أبدى غضبه على روشا، فإنه – على الأقل ـ لم يعد النظر في سينماه ككل. اعتبر فقط ان صاحب «جماليات الجوع»، إنما يمر في فترة انعطافية، قد تكون أوضاع الداخل البرازيلي مبرراً حقيقياً لها. ثم ان هذا النقد الأوروبي لم يفته ان تيار الـ «سينما نوفو...» كله كان بدأ يحتضر منذ سنوات قبل رحيل غلاوبر روشا، إذ ما ان انقضت السنوات الأولى من سبعينات القرن العشرين، حتى كانت أفلام روي غويرا ونلسون بيريرا دوس سانتوس وغيرهما، من رفاق روشا في تأسيس ذلك التيار السينمائي الثوري الذي كان واعداً منذ بداية الستينات، صارت جزءاً من الماضي ومن متاحف «الذكريات الجميلة» بحسب تعبير جان – لوك غودار، الذي كان أحد المصادر الأساس لفكر روشا وجمالياته، بل انه استخدمه ايضاً كممثل في أحد افلامه ("ريح الشرق») الذي كان – ضمن خط مشترك يجمع بين غودار وروشا – أشبه بتأمل حول ما سمّاه النقاد يومها «الإغواء الثوري».

إذاً، كان «بارافنتو» اول فيلم روائي طويل لروشا، وكان استبقه بفيلم قصير هو» السطيحة» (١٩٥٩،(تدور «أحداثه» على سطيحة معلقة بين السماء والأرض، يشغلها شخصان بالكاد نعرف ماذا يفعلان أو يريدان. اتى هذا الفيلم القصير نوعاً من السوريالية الطليعية، وبالتالي أقرب الى ان يكون تمريناً أسلوبياً. اما «بارافنتو»، فكان – من خلال تفرده في كونه سردياً كلاسيكياً نسبة الى افلام روشا الأخرى – فيلماً نضالياً واضحاً يتناول الصراعات التي يخوضها الصيادون ذوو الأصول الأفريقية ضد البحر والطبيعة وضد التجار الذين يستغلونهم والسلطات المركزية التي لا تكف عن دعم اولئك التجار. واضح ان روشا قدم في هذا الفيلم أوراق اعتماده كسينمائي ثوري يريد ان يعبّر من خلال الصورة عن أفكار نضالية تنتمي الى ما كان سائداً في ذلك الحين... أي حين بداية ولادة العالم الثالث ونضالاته. هذه النضالات سيتابعها روشا في فيلمه التالي» الإله الأسود والشيطان الأبيض» (١٩٦٤)، الذي ينتقل من متابعة نضالات الصيادين، الى نضالات المزارعين والرعاة في مناطق الشمال الشرقي الفقيرة والقاحلة (السرتاو)... لكن الفيلم ينتقل كذلك أسلوبياً من كلاسيكية خطية الى نزعة أسطورية – سوريالية، يكاد شكلها الخارجي يكون شبيهاً بأفلام رعاة البقر. وفي هذا الفيلم تظهر للمرة الأولى ـ لدى روشا ـ شخصية انطونيو داس

مورتيس، القاتل المأجور الذي يستخدمه السادة ـ والسلطات المركزية – لقتل المزارعين المناضلين ووأد تحركهم. لكن داس مورتيس هذا، سيعود في أفلام لاحقة لروشا، ولا سيما في الفيلم الذي يحمل عنوانه اسمه «انطونيو داس مورتيس» (١٩٦٩) – في النسخة الفرنسية على الأقل، علماً أن اسمه البرازيلي الأصل، الذي يكاد يكون منسياً اليوم هو «تنين الشر ضد القديس الذي يشفي»-، لكنه في عودته المتأخرة هذه، لن يظل شريراً وقاتلاً يعمل لمصلحة الظالمين، بل ستقوده حال وعي وتفكير عميق الى المعسكر الآخر، حيث سيصبح مناضلاً ضد الظلم... وأيضاً ضد الخرافات والطقوس التي تساعد الظالمين على مواصلة استغلالهم للشعب.

بين» الإله الأسود والشيطان الأبيض» (أو بحسب اسمه البرازيلي «الرحمن والشيطان في أرض الشمس») و«أنطونيو داس مورتيس»، حقق غلاوبر روشا، فيلمين قصيرين وآخرين طويلين، ولئن ظل ثاني هذين الأخيرين (سرطان») نصف مجهول لزمن طويل ولم ينل من الشهرة ما نالته أفلام روشا الأخرى، فإن الطويل الأول وعنوانه» الأرض تهتز» (١٩٦٧) كان الأهم والأشهر في مسار هذا الفنان، ليس تاريخياً فقط، بل جمالياً ايضاً، حتى وإن كان لا يزال على روشا ان ينتظر بعض الوقت قبل ان يبارح» الأسود والأبيض» الى الملون في سينما بدت متقشفة الشكل دائماً، إنما ثرية المواضيع وضروب الابتكارات الجمالية. في «الأرض تهتز» لدينا موضوع يكاد ينتمي الى الخيال – السياسي، من حول بلد يدعى «إلدورادو» – يذكر كثيراً ببرازيل اواسط ستينات القرن العشرين على أي حال – يعيش أزمة سياسية حيث يحضّر الجيش انقلاباً عسكرياً لنصرة القوى الرجعية، وسحق القوى التقدمية. غير ان هذه القوى يقدمها لنا روشا، عديمة النفع غارقة في كل ضروب الديماغوجية، ما يعجزها عن التصدي للقوة العالمية التي تتلاعب بالبلد ساعية الى إبقائه متخلفاً مستغلاً... على خلفية هذا الموضوع السياسي الخالص، بنى روشا حكاية شخصية حافلة بالمواقف التي تبدو نابعة من الحياة نفسها... لا مجرد رموز سياسية أو أيديولوجية. ورسم شخصيات من لحم ودم تقول الفكرة، لكنها تقول الحياة ايضاً في خضم ذلك الصراع الثلاثي الذي يتمحور الفيلم من حوله. والحقيقة ان هذا

التمفصل بين السياسي والحياتي، بين الإيديولوجي والجمالي، هو ما لفت الأنظار العالمية، منذ ذلك الحين في شكل خاص الى سينما غلاوبر روشا، ما اعاد النقاد ونخبة الجمهور الى أفلامه السابقة، طويلة أو قصيرة، وألقى أضواء واسعة ليس على سينماه وحدها، بل كذلك على تيار «سينما نوفو» كله. اما الفيلمان القصيران السابقان على» الأرض تهتز» فكانا «أمازون أمازون» (١٩٦٦) و«مارانايو» (١٩٦٦ ايضاً) وهما عملان» كلاسيكيان» حققهما روشا بناء على طلب رسمي من الرئيس المدني سارني، صديقه، الذي كان عاد الى الحكم بعد هزيمة الانقلاب العسكري.

بين العامين ١٩٦٨ و١٩٧٢، حقق روشا أحد أكثر أفلامه طموحاً من الناحية الفنية وهو» سرطان» الذي لم يلق تجاوباً كبيراً، على رغم الشهرة التي كانت نسجت من حول روشا بفضل اكتشاف وإعادة اكتشاف افلامه السابقة. وهو نفسه قال عن «سرطان» انه فيلم تجريبي ـ طليعي حققه بكاميرا ١٦ ملم، بغية تدريب ممثليه وتقنييه في شكل افضل، على مراحلهم اللاحقة، مضيفاً انه حققه: اولاً لتلك الغاية، وثانياً للبرهان على ان ليس للسينما طريق واحد وحيد، وثالثاً لخوض تجربة تتعلق بمدى إمكان اللقطة – المشهد ان تطول وتكون مقبولة لدى المتفرج، وللقول رابعاً، إن من الضروري إدخال كثير من المسرح في السينما. واضح ان الفيلم حقق هذه الغايات، ذلك انه، إذا ظل مجهولاً من جانب الجمهور العريض، فإن ملامحه الأساسية هذه ستظهر في أعمال روشا التالية، بدءاً من «أنطونيو داس مورتيس» الذي استخدم فيه روشا الألوان للمرة الأولى في فيلم روائي طويل(كان استخدمها في شرائطه القصيرة). وقد فتن هذا الفيلم الحضور في مهرجان «كان» حين عرض العام ١٩٦٩ وكان من بين هؤلاء ناقدة «لو موند» ايفون بابي التي بالكاد عرفت كيف تخفي حماستها حين وصفت الفيلم بأنه «مدهش في استلهامه وحريته وشاعريته وغناه. إنه فيلم يمزج بين السامي والمأسوي، ويبدو درامياً وأوبرالياً في الوقت نفسه». وذكرت بابي أن «كان» سبق ان تعرف إلى روشا وسينماه في دورتين سابقتين من خلال عرض فيلميه الكبيرين السابقين فيهما. لكن هذه المرة كانت الدهشة أقوى بكثير.

مهما يكن، فإن ناقدة «لو موند» لم تكن الوحيدة التي تحمست لروشا، إذ نعرف ان كتّاباً وسينمائيين كباراً كانوا في ذلك الحين، وخصوصاً بعد «أنطونيو داس مورتيس» أصبحوا من معجبيه، من غودار الى فاسبندر الألماني الذي جعل أحد نماذج فيلمه «الرحلة الى نيكلاشاوزن» مستوحى منه، ومن سيرجيو ليوني الى ألبرتو مورافيا الذي كتب عنه بكل حماسة.

مع» أنطونيو داس مورتيس»»، صار روشا، إذاً، جزءاً أساسياً من السينما الجديدة في العالم. بل حتى صار في إمكانه ان يغض الطرف عن بعض «المبادئ المحلية»»، وينطلق خارج البرازيل، مطبقاً نظرياته – التي صارت الآن واسعة الانتشار – على سينما تصنع في الخارج. إذ ها نحن نراه في العام ١٩٧. في افريقيا وتحديداً في الكونغو، حيث يحقق، بإنتاج فرنسي – إيطالي مشترك فيلمه التالي «للأسد سبعة رؤوس». والحقيقة ان التجديد و«الأممية» يبدآن هنا منذ العنوان، الذي من المستحيل لأية ترجمة ان تفيه حقه، حتى وإن كانت هذه الترجمة العربية هي الترجمة الحرفية له. ذلك ان اسم الفيلم المؤلف من خمس كلمات مكتوب اصلاً بكلمة لكل لغة: من الألمانية الى الإيطالية فالإنكليزية فالفرنسية فالإيبيرية (بين الإسبانية والبرتغالية). ومن الواضح ان روشا انما أراد بهذا التنويع اللغوي في العنوان ان يشير الى أممية القضية التي يطرحها الفيلم, وبالتالي الى اممية النضال الذي تخوضه شعوب العالم الثالث. محور الصراع هنا، في هذا الفيلم، يدور في افريقيا، الأرض التي تتصارع فيها جملة من المصالح الكولونيالية. ولتصوير هذا الصراع عمد روشا هذه المرة الى تفريغ شخصيات العمل من كل بعد سيكولوجي «لمصلحة كثافة رمزية» على الطريقة البريختية. بل ان اسلوب الفيلم يشتغل من حول شخصيات رمزية: البهيمة الإمبريالية عشيقة للعميل الأميركي، والمتواطئون آتون من بلجيكا أو من هولندا، من البرتغال أو من ألمانيا، وهؤلاء جميعاً لا يتوقفون طوال الوقت عن تقاسم «الامبريالية» التي لم تعد تعرف مَنْ سيدها الحقيقي.

واضح هنا ان روشا اراد ان يقدم فيلماً بريختياً تعليمياً. وواضح ان التفاعل العام كان، معه، واضحاً ولكن... سياسياً في المقام الأول، إذ حتى وإن كان هذا الفيلم يجدد – في ذلك الحين – على صعيد الشكل واللغة السينمائية

البريختية – فإن الجانب السياسي بدا فيه طاغياً، ولكأن روشا صار مصراً أكثر وأكثر على دوره السياسي وكله استعداد للتضحية بالجانب الفني، ولا سيما الدرامي الشخصي الذي كان من سمات افلام انطونيو داس مورتيس... وفي الأحوال كافة، إذا كان «للأسد سبعة رؤوس» قد بدا يشبه شيئاً، فإنه بدا أشبه بأوبرا صينية ثورية مرت على يدي برتولد بريخت وقلمه.

أثار الفيلم ضجة وكان له معجبون وأنصار بالطبع، وعزز مكانة روشا الثورية. ولكن، بالتأكيد، على حساب ما كان يسعى إليه روشا من ان يوجد لنفسه مكانة أساسية في تاريخ الفن السينمائي، خصوصاً ان نقاداً كثراً لفتوا الى ما في الفيلم من خطية ومثنوية سياسية مترحمين على ايام انطونيو داس مورتيس، حيث كان الجدل (الديالكتيك) عنصراً أساسياً. من هنا كان من الطبيعي لروشا ان يستعيد في فيلمه التالي «رؤوس مقطوعة» (197). علاقة سينماه بشخصية انطونيو... وكذلك عالم إلدورادو الذي عاد هنا مرة أخرى ولكن هذه المرة تحت سلطة حاكم مطلق يدعى دياز... متواطئاً مع البليونير الكاليفورني برادلي. ومن جديد هنا أدار روشا في فيلمه الصراع الخالد، إنما مع تركيز أكثر على جماليات الحلم، على حساب جماليات الجوع (إشارة الى مقالين سابقين له). طبعاً كثر رحبوا بهذه العودة، خصوصاً ان روشا تحدث في صددها عن عودته الى قراءة شكسبير الى جانب حديثه عن بريخت. وبدا ان الميزان يعتدل حتى وإن كان كثر رأوا تكراراً لما كانوا شاهدوه في «الأرض تهتز». وإذا كان أنصار سينما روشا ازدادوا خلال تلك السنوات، فإن اعداء هذه السينما ازدادوا بدورهم. وهؤلاء ما كان عليهم إلا ان ينتظروا فيلمه التالي حتى «يثأروا» منه ومن نجاحاته اخيراً. هذا الفيلم التالي كان في عنوان «تاريخ البرازيل» وأنتج بمبادرة من السلطات السينمائية الكوبية.

»تاريخ البرازيل» حقق في سنة ١٩٧٤، وإن كان العمل عليه بدأ قبل ذلك بعامين، وهو كان محاولة شديدة الطموح لرواية تاريخ ذلك البلد/ القارة في اكثر من ساعتين ونصف الساعة. ومن هنا بدا الفيلم مكثفاً، سريعاً، خصوصاً ان التاريخ فيه يروى من طريق صوت يأتي من خارج الشاشة، وبالكاد يتواكب مع

الصور التي تم جمعها ارشيفياً أو مع الشهادات التي أدلى بها علماء ومؤرخون. ولعل أجمل ما في الفيلم هو ان روشا استند في جزء كبير من روايته الى السينما البرازيلية نفسها وتاريخها، ما جعل الفيلم اشبه بتاريخ للبرازيل من طريق السينما. غير ان المشكلة الرئيسة كمنت في ان مخرجنا حين وصل آخر فيلمه الى السنوات الأحدث، بدا وكأنه يهادن السلطة القائمة، ناسياً كل طروحاته حول الإمبريالية وأعوانها والنضال ضدها. ومن هنا لوّح خصوم روشا المعهودون بالسؤال الحاد: هل دجّن غلاوبر روشا؟

الحقيقة ان الأفلام الثلاثة التالية التي حققها روشا وهي على التوالي: «كلارا»(1975) و«دي كافلكانتي»(١٩٧٧) و«جورج آمادو في السينما» (١٩٧٧)، بدلاً من ان تجيب سلباً عن هذا السؤال، بدت وكأنها تؤكده. الفيلم الأول أتى روائياً طويلاً من إنتاج فرنسي /إيطالي، استخدم فيه روشا، لمرة نادرة، ممثلين محترفين من أوروبا: جولييت برتو وطوني سكوت بين آخرين. لكن البطولة اتت فيه معقودة لمدينة روما، التي بدا الفيلم اشبه بتحية لها. ولكن تحية غامضة، كان من الصعب قبولها لولا اسم المخرج وسمعته. على العكس من هذا كان «دي كافالكانتي»، الذي لم يفت نقاداً أن ينظروا إليه على انه الأجمل بين افلام روشا كلها... حتى وإن كان بدا، لوهلة، شديد البعد عن تلك السينما. فالفيلم ولدت فكرته إثر موت الرسام المعروف دي كافالكانتي. إذ ما إن قرأ روشا خبر موت الرسام حتى التقط كاميراه ليصور الجنازة ومقدمات الموت في علاقة بفن الراحل نفسه. وإلى هذا السياق ينتمي على أي حال الفيلم التالي الذي كان، في حقيقته، فيلماً تلفزيونياً من إنتاج برازيلي عن كاتب البرازيل الأكبر جورج آمادو، تضمن اساساً حواراً طويلاً وصريحاً معه عن أعماله وحياته وموقفه المتأرجح من الحزب الشيوعي البرازيلي والحركة اليسارية في شكل عام.

في سنة ١٩٨٠، وبعد ثلاث سنوات من تحقيق فيلم آمادو، حقق روشا في مناطق برازيلية عدة منها ريو دي جانيرو وسلفادور وبرازيليا، فيلماً ما كان هو ولا أي احد يعتقد انه سيكون فيلمه الأخير. هذا الفيلم هو «عمر الأرض»، الذي تحدثنا أعلاه عن إخفاقه في إقناع النقاد والمحكمين في مهرجان البندقية، ما أثار

المخرج فصبّ جام غضبه على الفائز لويس مال، ومع هذا قد يصح اليوم ان نقول ان محكمي البندقية ظلموا روشا فعلاً... وعلى الأقل ان شاهدنا «اطلانتيك سيتي» (فيلم لويس مال الفائز) في وقت متزامن مع «عمر الأرض». فصحيح ان هذا الأخير قد لا يصمد في المقارنة مع افلام سابقة لروشا، لكنه يفوق فيلم مال (التجاري والتقليدي) قوة وتعبيراً. ومن هنا نفترض ان لجنة التحكيم لم تقارب بين فيلم روشا وفيلم مال، بقدر ما قارنت بين فيلم روشا وأفلامه القديمة لتستنتج انه يبدو متراجعاً وأشبه بمن يكرر نفسه ولا يعرف ماذا يمكنه ان يقول بعد كل الأمور الرائعة التي قالها في أفلامه الأولى. فهنا، في «عمر الأرض» محاولة للحكي عن البرازيل، مجدداً، وعن أوضاعها وصراعاتها، ولكن في لغة تكرارية تحاول ان تروي ما لا يروى.

كان واضحاً ان روشا بات في حاجة إلى راحة ما، يحاول خلالها ان يعبر مرحلة انتقالية من حياته، ريثما يتمكن من استعادة رونقه القديم وقدرته على التجديد. كل متابعي سينماه رأوا هذا. ومن هنا، حتى وإن لاموه على موقفه في «البندقية» غفروا له، وراحوا ينتظرون إطلالته التالية... لكنهم ما كانوا، طبعاً، يقدّرون انه لن تكون هناك

إطلالة تالية... لأن روشا سرعان ما رحل حزيناً، مريضاً، يتذكر مجده القصير ونضالاته الصاخبة، متسائلاً عما إذا كان كل هذا سيثمر ذات يوم.

* في أواسط ستينات القرن العشرين وصل نجاح التيار السينمائي المسمى «نوفو سينما» في البرازيل الى أعلى درجات الشهرة في العالم كله. وخلال السنوات الخمس التي تلت عرض فيلم «بارافنتو» لغلاوبر روشا (١٩٦٢)، كانت أفلام روشا ورفاقه أصبحت علامة أساسية ليس فقط من علامات الإنتاج السينمائي المتقدم في العالم، بل كذلك علامة على اندفاعة نضالية جديدة للفن: تحاول أن تضع هذا الفن في خدمة أهداف سياسية ثورية، ولكن من دون التضحية في الوقت نفسه بالقيم والمبادئ الجمالية والفنية نفسها. وفي هذا الإطار برزت في شكل خاص أفلام روشا، التي كان ألبرتو مورافيا من أول الذين تنبهوا ونبهوا إليها، وتحديداً منذ شاهد «بارافنتو» ورآه عامراً بالإمكانات

والوعود. من هنا كان روشا نفسه أضحى نجماً كبيراً من نجوم الحياة الثقافية على مستوى العالم، يدعى الى الندوات، تتخاطف المهرجانات أفلامه، وتترجم تصريحاته الى لغات عدة. وضمن هذا الإطار لم يكتف روشا بأن يحقق فيلماً كبيراً، يصل الى الملايين من المتفرجين في العالم كله، بل صار يكتب المزيد من المقالات والنصوص، التي تكمل نظرياً ما كانت أفلامه تحاول قوله عملياً وجمالياً. والحقيقة ان الكتابة لم تكن أمراً طارئاً في حياة روشا ومسيرته، بل هو بدأ الكتابة والنشر قبل أن يحقق أفلاماً. وهكذا إذا كان روشا ترك حين رحل باكراً عن عالمنا عدداً جيداً من أفلام تعانق فيها السياسي مع الفني، فإنه ترك أيضاً عدداً لا بأس به من نصوص نظرية، ستجمع لاحقاً في كتب ليصبح من الصعب فهم كل ما أراد هذا الفنان أن يقوله في أفلامه من دونها. وفي هذا الإطار لعل «جماليات الجوع» يمكن اعتباره أشهر نص لروشا. بل ربما يكون أيضاً أشهر نص تحدث عن واقع أميركا اللاتينية، من خلال إطلالة على سينماها الجديدة – وبعض القديمة أيضاً – قام بها فنان معني بالأمر، وربما أكثر من أي فنان آخر.

«جماليات الجوع» نص أتى أشبه ببيان يحاول أن يكون مؤسساً، ألقاه روشا أصلاً، خلال تظاهرة أقيمت لأفلام «نوفو سينما» البرازيلية في مدينة جنوى الإيطالية بمبادرة من منظمات كاثوليكية يسارية وعدد من المثقفين الإيطاليين التقدميين، علماً أن إيطاليا كانت هي المكان الذي أطلق السينما البرازيلية الجديدة في أوروبا ومن ثم في العالم. والغريب في هذا الشأن هو أن التنظيمات اليسارية الكاثوليكية كانت هي المبادرة في معظم الأحيان، مع أن أفلام روشا، الأولى على الأقل، كانت من ضمن مواضيعها الأساسية مهاجمة الشعائر والطقوس الدينية لا سيما في الأرياف البرازيلية. مهما يكن، حين ألقى روشا هذا النص/ البيان في العام ١٩٦٥، كان ذاق لتوه طعم النجاح الكبير الذي حققه خلال الشهور الماضية فيلمه «الإله الأسود والشيطان الأبيض»، كما كان يستعد لتحقيق فيلمه التالي الكبير «الأرض تهتز» (١٩٦٦). والحقيقة ان في إمكان» جماليات الجوع» أن يساعد القارئ/ المتفرج كثيراً على فهم تلك المرحلة الانتقالية في حياة وعمل غلاوبر روشا.

كان أمراً ذا دلالة أن يفتتح روشا هذا النص، الذي أراد منه في الأصل أن يفسر ظهور السينما النضالية في أميركا اللاتينية – وفي البرازيل خصوصاً – وظهور جمالياتها الجديدة، بالواقع الاجتماعي هناك، بالحديث عن الفارق في تلقي هذه السينما والنظرة إليها، بين الأميركي اللاتيني الذي هو المعني بالأمر أولاً وأخيراً، وبين المتفرج الأوروبي – الذي يسميه روشا هنا بالمتفرج المتمدن – فيقول: «في الوقت الذي تبكي أميركا اللاتينية ضروب بؤسها وفقرها العام، يأتي المراقب الغريب والمتعاطف لينمي في ذهنيته وخطابه طعم ذلك البؤس لا أكثر، ولكن ليس كعارض مأسوي، بل فقط بصفته معطى شكلياً ضمن إطار حقل اهتماماته. ومن هنا نلاحظ أن لا الإنسان اللاتيني يوصل بؤسه الى الإنسان المتمدن، ولا هذا الأخير يفهم حقاً بؤس اللاتيني». ويلاحظ روشا هنا أن المراقب الأوروبي «لا يهتم بمسارات الإبداع الفني في العالم النامي – المتخلف –إلا بمقدار ما تأتي هذه المسارات لتلبي حس الحنين لديه الى كل ما هو بدائي». أما بالنسبة الى ابن أميركا اللاتينية فإن ذلك البؤس وما ينتج منه من جماليات وضروب إبداع فني، ليس أمراً يتعلق بحنين ما أو ببدائية ما، بل هو واقع معاش، حقيقة لا يتطلع الأميركي اللاتيني إليها بانبهار، بل بصفتها وضعاً يجب التخلص منه.

على هذا النحو إذاً، حدد روشا غايته من النص أساساً: إنه ليس نصاً نظرياً همه مداعبة أفكار وضروب حنين الإنسان المتمدن، بل هو نص يفسر كيف يتحول البؤس الى عنف، وكيف يمكن لهذا العنف أن يتحول الى سلاح قاتل، حين يتعانق مع الكراهية، والى أعمال فنية حين يتعانق مع الوعي والرغبة الواعية في التغيير. وإذ يرى روشا في نصه أن أميركا اللاتينية كانت وظلت منطقة خاضعة للكولونيالية، يعدد بعض سمات هذه المنطقة من العالم وما ينتج فيها من ديمومة الهيمنة الكولونيالية – التي ترتدي أثواباً عدة -، مثل العقم العام، والهستيريا والتخلف وصولاً الى الرد الأبسط على ظاهرة الجوع وهو التسوّل. التسوّل كظاهرة اجتماعية كجزء من الاقتصاد السياسي. ومن هنا انطلاقاً من عرض هذه الأمور، يصل روشا الى استعراض الكيفية التي عالجت بها السينما– البرازيلية وغيرها – كل هذه الظواهر كواقع يتعين إيجاد الوعي

بضرورة تجاوزه, بدلاً من اعتباره قدراً يتعين التعايش معه. وفي هذا الإطار أيضاً يرسم روشا الخط الفاصل بين نظرة الأميركي اللاتيني ونظرة الإنسان المتمدن. وينطلق روشا من هنا ليقول ان غوص السينما – البرازيلية خصوصاً – الجديدة في التعبير عن «جماليات الجوع» هذه، إنما هو ناتج أولاً وأخيراً من موقف وعي أخلاقي. لكنه يلفتنا الى أن المهمة ليست هنا مهمة فيلم واحد... بل مجموعة قد لا تنتهي من الأفلام. لأن الوعي في رأيه يأتي من التراكم، حيث ان إنتاج أفلام متتالية – متبدلة الأشكال والمواضيع، إنما منطلقة من الواقع نفسه لتصب فيه – هو الذي ينتهي به الأمر الى إعطاء الجمهور وعياً بوجوده الخاص ومن هنا، يختتم روشا: «لا أرى أن ثمة نقاطاً مشتركة عدة أو نقاط التقاء بالسينما العالمية»، قبل أن يقول: «السينما البرازيلية الجديدة – طالما انه يركز حديثه عليها – إنما هي مشروع يتحقق ضمن إطار سياسة الجوع، وتعاني بالتالي، على ضوء واقعها هذا، من كل الأعراض التي تعانيها سياسة الجوع».

بدا النص في الحقيقة ماكراً وعنيفاً، لكنه استقبل بحفاوة جعلت كثراً يغفرون لاحقاً لغلاوبر روشا (١٩٣٨ – ١٩٨١) مواقف راحت تبدو للآخرين أكثر غرابة. لا سيما الموقف الذي به اختتم حياته، بعد عودته من المنفى – إثر انقلاب الجيش غادر روشا البرازيل ليعود لاحقاً ويقف الى جانب الرئيس الديموقراطي سارني -، حقق فيلماً عن تاريخ البرازيل لم ينظر اليه كثر بعين الرضا، بل اعتبروه تراجعاً امتثالياً من فنان كبير. والنتيجة كانت ان الفيلم لم يفز بجائزة كبرى في مهرجان البندقية (١٩٨٠) بل أعطيت الجائزة لـ «أطلانتيك سيتي» للويس مال، فما كان من روشا إلا أن غضب وصبّ جام غضبه على مال واصفاً إياه بـ «الفاشي» ما أدهش كثراً وجعلهم يلومون روشا، الذي رحل عن عالمنا بعد ذلك بشهور لتنسى مواقفه ويبقى انتاجه، أفلاماً ونصوصاً.

إنغمار برغمان

أسئلة ابن القسيس على شاشة حديثة قلقة

نعرف منذ زمن بعيد أن انغمار برغمان هو، في الحسابات كلها، كبير الهامشيين في السينما العالمية، ولكن لم في أن نشمله في هذه السلسلة. فهي سلسلة التي التخطيط لها أن تتحدث عن مخرجين كبار، يخرجون عن السياق السائد، ورحلوا عن عالمنا بعدما أسست هامشيتهم (أي عبقريتهم) كل جديد في مسار السينما العالمية وتاريخه. وإذ فاجأنا انغمار برغمان بموته قبل أيام، كان من الطبيعي أن يتخذ مكانه، بسرعة في هذه السلسلة. وهكذا بعدما بدأنا بالبرازيلي غلاوبر روشا وتأسيسه لتيار» سينما نونو»، ننتقل الى برغمان، أحد كبار المبدعين في تاريخ الفن السابع... وأيضاً أحد كبار الهامشيين في تاريخ هذا الفن، من أولئك الذين، حتى لمناسبة رحيلهم، كما هي حال برغمان هذه الأيام، لن يجدوا ما يشفع بعرض أفلامهم على القنوات التلفزيونية المتراكمة في الأجهزة في البيوت تبث على مدار الساعات والأيام النوعية نفسها من أفلام الهزل والمغامرة والعنف التي لا تشبه إلا بعضها بعضاً في نهاية الأمر. وهذه القنوات لا تعرف، طبعاً، شيئاً عن مبدعي السينما هؤلاء، من الذين لا تخلو الموسوعات من ذكرهم والمكتبات من عشرات الكتب والدراسات عنهم، إذ يشكلون معاً ذلك الجزء المضيء من تاريخ السينما

الجادة أو البديلة في العالم. إذاً... ها هو الرحيل المباغت لأحد كبار الكبار في فنون القرن العشرين وافكاره يضعه في مقدمة لائحة الهامشيين.

باكراً منذ العام ١٩٥٥، كتب جان – لوك غودار يقول في معرض حديثه عن انغمار برغمان أن هناك، في تاريخ الفن السابع خمسة أو ستة أفلام حين يشاهد المرء أحدها يصرخ قائلاً: «إن هذا الفيلم هو أجمل الأفلام»!... و«يا إلهي... هذه هي السينما«!... وإذ عدد غودار يومها أفلاماً لأورسون ويلز وروسليني وفلاهرتي، وجد نفسه منساقاً لأن يضع فيلماً لبرغمان كان عرض في ذلك الحين، في عداد هذه الأفلام. ذلك الفيلم كان «ابتسامة ليلة صيف». بعد ذلك، وعلى رغم حماسة غودار كلها، لم يعد »ابتسامة ليلة صيف» يحتل سوى مكانة ثانوية في لائحة أفلام ذلك المخرج السويدي الذي كان يبدو طالعاً من العدم. ليس لأن النظرة الى الفيلم خفت حماستها، بل تحديداً لأن برغمان حقق من بعده تحفاً سينمائية كبرى وأساسية طلعت من الهامش، لتفرض حضورها في تاريخ الفن السابع ككل. أفلاماً توضع عناوينها اليوم الى جانب أعظم تحف الفن الإنساني على مدى التاريخ، من مسرحيات شكسبير وتشيخوف وبريخت، الى لوحات دافنشي وفان غوغ وبيكاسو، مروراً بالروايات الكبرى وبأعظم النصوص الفلسفية. نقول هذا ونفكر طبعاً بـ «الختم السابع» و«الفريز البري» و«برسونا» و«ساعة الذئب» و«همس وصراخ» وصولاً الى «فاني وألكسندر» و«الصمت» و«عبر المرآة». طبعاً لن نكمل هنا اللائحة كلها. إنما أعطينا بعض الإشارات التي ستقول لنا بسرعة كم ان الفن السابع العالمي خسر بموت انغمار برغمان قبل أيام، بل بصمته الذي تواصل أكثر من عقدين قبل موته، ولم يقطعه سوى عمل أو عملين أتيا أشبه بنزوة.

طفل يعاني

يوضع عادة اسم برغمان الى جانب أسماء فلليني، وفسكونتي وهتشكوك وأنطونيوني (الراحل بعد ساعات من رحيل المعلم السويدي الكبير)، بوصف هؤلاء جميعاً، المعلمين الكبار الذين جعلوا لفن السينما مكانة أساسية في فنون القرن العشرين وافكاره أيضاً. وليس في هذا أي مبالغة على الإطلاق. ولكن إذا

كان الثلاثي الإيطالي (فلليني وفسكونتي وأنطونيوني) قد عاش في قلب أضواء السينما وعومل أحياناً حتى كظواهر اجتماعية، وإذا كان سيدا السينما الأميركية (هتشكوك وفورد) كانا أيضاً من نجوم هوليوود، فإن برغمان في سويده النائية، كما في مواضيعه ولغته السينمائية، ظل في معظم حياته وأعماله، هامشياً، حتى وإن كان اسمه لمع دائماً، هو الذي يمكننا ان نجازف بالقول إن الذين عرفوا اسمه وملامحه، لم يعرفوا أفلامه فإن شاهدوها لفضول ما، ظلوا خارجها. ذلك ان سينما برغمان، في معظم أفلامها، كانت ولا تزال سينما على حدة: شديدة الخصوصية، تزاوج بين الفكر والعاطفة، تطرح مشكلات الوجود الإنساني والعلاقات البشرية ومعضلات حياة المرأة، ومسائل مثل الدين والأخلاق، طرحاً ينبع مباشرة من تأملات برغمان في الحياة منذ كان مجرد صبي يطرح على نفسه أسئلة قلقة وهو يعاني ما يعاني من تشدد وتزمت والده القس البروتستانتي ولا يجد ملاذاً له إلا لدى جدته. هذه الخلفية قالها برغمان في معظم أفلامه، ولكن أيضاً في عدد من الكتب والنصوص التي أتت لاحقاً لتكشف أن كل المتن البرغماني، صوراً كان أو نصوصاً مكتوبة، إنما كان متناً في السيرة الذاتية. ولكأن برغمان استحوذ لحسابه على عبارة آلن روب غرييه المشهورة:» في النهاية أنا لم أحك إلا عن نفسي».

ولكن هنا يبقى سؤال أساسي: كيف تمكن برغمان من أن يجد مواضيع وحكايات يملأ بها نحو ثلاث دزينات من أفلام حققها خلال ما يقرب من نصف قرن، ويمكننا اعتبارها اليوم جزءاً من «سيرة حياته»؟ للوهلة الأولى قد يبدو السؤال عسيراً على الإجابة... غير ان تفرساً عميقاً في سينما صاحب «الصمت» و«فاني وألكسندر» سيقول لنا إن السيرة الذاتية لديه إنما هي السيرة الفكرية نفسها. فبرغمان الذي أولع بالفلسفة والمسرح والأوبرا باكراً، سرعان ما جعل كل ما يقرأه ويعرفه ويعيشه فكرياً ووجدانياً يتجمع في بوتقة واحدة هي بوتقة الإبداع لديه. فبرغمان عرف منذ وقت مبكر من حياته – وهو روى هذا في واحد من أجمل كتبه «المصباح السحري» – عرف أن كل تجربة في حياة المرء، سواء كانت حياتية أو فكرية، إنما تشكل جزءاً أساسياً من

وجوده. ومن هذه المعرفة، التي قد تبدو لنا اليوم بديهية، تكون كل ذلك المتن البرغماني، السينمائي والكتابي، ناهيك بالتقنين /الفكري أيضاً – ونشير هنا بالطبع الى عشرات المسرحيات التي أخرجها برغمان في بلده السويد حيث اعتبر دائماً سيداً كبيراً من سادة المسرح، وقدم بشغف كبير أعمال ستريندبرغ (أستاذه الأكبر) وتشيخوف وإبسن الذين لن يفوتنا أن نلاحظ تأثيرهم على أفلامه ومواضيعها، بحيث يصبح التمازج تاماً بينه وبينهم.

وفي يقيننا هنا أن هذه الشمولية هي، بالتحديد، ما شكل هامشية انغمار برغمان، ولو انطلاقاً من فكرة بسيطة، بات لا بد لنا من الاعتراف أخيراً ببديهيتها: فكرة أن كل فن كبير إنما هو بالضرورة فن هامشي، لا تستقيم عظمته ومفعوله اللاحق بالتالي، إلا انطلاقاً من هذه الهامشية. وهذه هي، في الحقيقة، نظرية الهامش في قلب العالم. بالنسبة الى برغمان هذه هي الهامشية، أي التجديد اللامتوقع دائماً في المواضيع والأساليب، التي وحدها القادرة على تغيير الفن، وعلاقة الإنسان بالفن... ومن ثم الكون وعلاقة الإنسان بالكون. ولكأن هذا يتناسق تماماً مع ما توصل اليه الفيلسوف الألماني هربرت ماركوزه، في كتابه «نحو التحرر» من أننا بعد كل الخيبات الثورية والتغييرية، وبعد خيبات الطبقة العاملة وقصور حركات الشبيبة لم يبق لنا من أمل في التحرر إلا من طريق الفن. غير اننا، في مقابل هذا، سنكون مخطئين تماماً إن افترضنا هنا ان برغمان حقق أفلامه وهو مغمور برغبة في تغيير العالم وتثويره. أبداً... هو حقق تلك الأفلام أساساً، ليطرد من داخله شياطينه وهواجسه. ليطرح أسئلة وجودية على نفسه قبل الآخرين. ليتساءل عن جدوى العلاقات البشرية وعن العلاقة مع الآخرين، مع الوجود، مع الموت، مع الشيخوخة والمرض والطفولة. والحقيقة أن من يقرأ العبارات السابقة ستقفز في ذهنه مباشرة مشاهد وحوارات ومواقف من بعض أكثر أفلام برغمان شهرة:» الختم السابع» حيث الحوار مع الموت على خلفية أحداث تنتمي الى القرون الوسطى، و«الصمت» حيث نشاهد مأساة اللاتواصل بين البشر، من خلال أختين تقومان برحلة العودة الى الوطن وتتوقفان في مدينة غريبة. نقول هنا: نشاهد، ونعني اننا نشاهد هذا من خلال عيني طفل يطرح أسئلته باكراً على

الكون والحياة. و«همس وصراخ» حيث يجابهنا المرض والموت مدمرين لأي إمكان لبروز العواطف بين البشر. و«فاني وألكسندر» حيث يستقي برغمان من طفولته مباشرة. و«الفريز البري» حيث مجابهة الإنسان مع شيخوخته. وطبعاً نحن لم نذكر هنا ســـوى أمثلة ضئيلة من تعبير برغمان عن قلق الروح. برغمان الذي لن يكون من المبالغة، في الوقت نفســـه، أن تقول ان المرأة شكلت هاجساً أساسياً مـــن هواجس حياته وفكره. في أفلامه، كما في الحياة التي عاشها والتي امتلأت بالزوجات المتتاليات. وبالعشيقات اللواتي سرعان ما يتحولن بطلات يمثلن في أفلامه، ثم شخصيات حقيقية في حبكات تلك الأفلام. وأحياناً شخصيات مرعبة، متداخلة (كما في «برسونا» و«ساعة الذئب» و«مونيكا»).

في معظم أفلام برغمان تبدو المرأة مثيرة لاهتمامه – الى درجة صار يحسب معها مخرج الإحساس الأنثوي بامتياز، شأنه في ذلك شأن ميزوغوشي في اليابان، وجورج كيوكر في هوليوود بين آخرين -، ولكن ليس فقط انطلاقاً من وضعية ترى الى قضية المرأة من زاوية« نضالها» النسوي ضد الرجل، بل من وضعية تنظر إليها في حساسيتها وخصوصيتها كمعبر عن الشرط الإنساني ككل. ومن هنا لا يعود من المنطقي الاكتفاء بالقول ان سينما برغمان – في معظم أفلامها – أتت لتعبر عن قضية المرأة، بل الأصح انها عبرت عن الإنسان... كل إنسان، من خلال المرأة.

فالإنسان، قلق الإنسان، وجود الإنسان وأسئلة هذا الوجود، كان هذا ما شغل بال ابن القسيس الصارم طوال حياته، وصبّه في أفلامه أسئلة وحيرة... ولكن لغة فنية ولا أروع أيضاً.

جون كاسافتس

أفلام بسيطة تنطلق من يومية الإنسان

بعضهم (مثل انغمار برغمان) معروف على صعيد العالم كله ويعتبر مَعْلماً من معالم الفن السابع، وربما الفن بالمعنى الأشمل للكلمة في عصورنا الحديثة هذه، وبعضهم (مثل غلاوبر روشا) معروف على نطاق ضيق حتى في بلاده، حيث قد يكون كثر عرفوا اسمه، لكن قلة شاهدت أفلامه... لكن ما يجمعهم معاً هو هامشيتهم بالنسبة الى موقع فنهم المبدع من السائد في عالم السينما وتحديداً بالنسبة الى المكانة التي يشغلها هذا الفن على خريطة سينما عالمية تسيطر عليها هوليوود وإخواتها بنسبة لا تقل عن ٩٥ في المئة.

وهذه الهامشية، بالتحديد، هي ما ينقل فنهم من خانة الفن السينمائي الحاضر نجاحاً وانتشاراً، الى خانة الفنون الكبرى ذات الأفكار والتجديدات التي تدنو من الفكر بمعناه الأكثر حصراً، ما يجعل هذا الفن وأفلامه جزءاً أساسياً من منظومة فكرية إنسانية تشغل صفحات الكتب وذاكرة الوعي الإنساني.

بعضهم عاش المنافي وبعضهم نفي في الداخل. بعضهم حقق أعمالاً حميمية والبعض حقق سينما تغوص في التاريخ والعلاقات البشرية. لكنهم جميعاً سلكوا التجديد طريقاً، ولم يبال أي منهم بأن يكون النجاح – بالمعنى الضيق للكلمة – هدفه وطريقه. من هنا اكتفى البعض طوال حياته بدزينة أو أقل من الأفلام، فيما لم يتوقف البعض الآخر عن الانتاج، وسط زحمة انتاج في بلده، أو وحيداً حيث ليس ثمة انتاج يعتد به. وكلهم جعل للسينما ارتباطاً وثيقاً بالفنون الأخرى وبالأدب، ولكن غالباً بالحياة اليومية ينهل منها.

وحلقة اليوم، بعدما تحدثت حلقتان سابقتان عن غلاوبر روشا وانغمار برغمان، المنتميين سينمائياً الى بلدين (البرازيل والسويد) هما بدورهما على هامش دورة الانتاج السينمائي في العالم، نقدم هنا ثالث الهامشيين، جون كاسافتس، الذي قد يفاجأ جمهور عريض يعرفه ممثلاً هوليوودياً بامتياز، أنه كان بدوره مخرجاً هامشياً وأين؟ في بلد من الصعب تصور ان يكون للهامش فيها مكان. مع هذا فعلها بطل «جوني ستاكاتو» في التلفزيون) و«طفل روزماري» (في السينما) وخلّد اسمه مخرجاً سينمائياً كبيراً عبر نحو دزينة من أفلام حوربت ورجمت في أيام عروضها الأولى... لكنها تشكل اليوم تراثاً لنوادي السينما ولتاريخ هذا الفن. تراثاً يبقى اسم كاسافتس حاضراً كمخرج استثنائي في وقت ينسى فيه حضوره كممثل ولو في أفلام جيدة من النمط الهوليوودي.

هو، في كل الحسابات الأب الشرعي لكل ما ينتمي اليوم الى السينما المستقلة الأميركية. وفي هذا السياق يمكن اعتباره سيد الهامشيين في هذه السينما. ومع هذا فإنه على عكس معظم هامشيي الفن السابع في أي مكان في العالم معروف على نطاق واسع، لدى الجمهور السينمائي العريض. معروف كممثل، لا كمخرج. وحتى الذين يعرفون هويته المزدوجة هذه، من بين محبي الفن السابع ومتابعي بعض الأفلام التجارية الأكثر جودة في هوليوود، ربما يكونون قد سمعوا بالأفلام الكثيرة التي حققها طوال اكثر من ربع قرن من الزمن، لكنهم بالتأكيد لم يشاهدوها. في أحسن الأحوال قد يكون بعضهم شاهد واحداً أو اثنين منها. وعلى الأرجح «غلوريا» الذي كان من آخر أفلامه، وكان

أكثرها نجاحاً من ناحية تجارية. كان الأكثر نجاحاً الى درجة أن هوليوود عادت وحققت نسخة جديدة منه، حلت فيها شارون ستون محل جينا رولاندز في الدور الذي كانت هذه الأخيرة لعبته في نسخة ذلك المخرج الهامشي الذي كان – أيضاً – زوجها في الحياة: جون كاسافتس. والحقيقة انه لم يكن من قبيل الصدفة أن تمثل جينا رولاندز الدور الأساسي في» غلوريا» الذي حققه كاسافتس. فهي مثلت في معظم أفلامه. وكذلك فعل ابنه وابنته، وكذلك كان دائماً حال عدد من أقربائه وأصدقائه من أمثال بيتر فالك (المشهور بـ »كولومبو» (وبن غازارا وسايمور كاسيل وآخرين.

بالنسبة الى جون كاسافتس لا بد للعمل السينمائي المتواصل من ان يكون شبيهاً بعمل فرقة مسرحية: الأشخاص نفسهم دائماً، في أدوار مختلفة. واشتغال على ما يملكه هؤلاء الأشخاص من مشاعر في تراكم مدهش فيلماً بعد فيلم. في الإخراج السينمائي تعامل كاسافتس دائماً مع المشاعر. مع لعبة الممثلين. مع العلاقات لأن الحياة نفسها تتكون من هذا كله. وسينما جون كاسافتس على تنوع أفلامها ومواضيعها، هي سينما مستقاة من الحياة نفسها، من دون أن تزعم أنها هي هي الحياة. الأمر لديه أشبه بما هو لدى تشيخوف وإبسن، استاذيه الكبيرين – ويا لهذه «الصدفة» التي تجعل دائماً من هذين الكاتبين الاجتماعيين الكبيرين والمسرحيين المبدعين، استاذين لكبار هامشيي فن السينما :- ׀العمل الفني هو تكثيف للحظات الحياة في عاديتها الأكثر غرابة، منظوراً اليها من منظور من يعيش الحياة، لا من منظور من يريد أن يؤرخ لها، أو يريد أن يدخل في لعبة تحليل نفسي للبشر الذين يعيشونها.

من هنا بالتحديد تبدو سينما جون كاسافتس سينما مضادة للسينما الثقافية. ومن هنا تبدو هامشيته غير «طليعية»، هامشية غريبة عن الهوامش المعتادة، أي: أصيلة. وليس في الأمر أحجية على الإطلاق. بل ان هذا الواقع هو الذي يفسر كل ذلك الاهتمام الذي كان كاسافتس يعزوه الى لعبة الممثل أمام الكاميرا... وانطلاقاً من هنا، الى ذلك المناخ العائلي الذي كان سائداً في أفلامه، كان المناخ عائلياً ليس فقط لأن الممثلين كانوا دائماً من أهله

وأصدقائه، بل كذلك لأن بيته نفسه – وكما أوضحت أفلام وثائقية حققت عنه- كان الاستوديو ومقر شركة الانتاج وغرفة التوليف و«كانتين» فريق العمل. ولعل هذا ما يفسر ما كانت تقوله جينا رولاندز، رفيقته وممثلته الاولى وملهمته، من انها بقدر ما أحبته كفنان واحترمته، كانت تكرهه كزوج ورب أسرة. بالنسبة الى كاسافتس لا فرق بين الحياة العائلية وإنجاز العمل الفني. لا فرق بين البيت والاستوديو. إضافة الى أن الرجل كان «يوظف» في الأفلام التي يخرجها – وينتج معظمها – كل ما كان يربحه كممثل في أفلام قلما عبر عن رضاه عنها، مع انها هي التي أمنت له شهرته وحياته. ومن هذه الأفلام أعمال لا تزال حية في أذهان الناس، مثل «طفل روز ماري» لرومان بولانسكي، و«الدزينة القذرة» لروبرت آلدريتش، و«القاتلون» لدون سيغل... والطريف أن كاسافتس لعب في معظم الأفلام التي مثلها تحت إدارة مخرجين آخرين، أدوار الشرير... وندر أن مثل في فيلم أخرجه بنفسه، ما يعني اننا، إن دققنا في الأمر، سنجد من العبث أن نبحث على الشاشة عن صورة تعكس شخصية هذا الفنان الذي مات باكراً، في الستين من عمره، ودماثة خلقه وكونه رومنطيقياً أصيلاً. انه دائماً، وبالأحرى في معظم الأفلام التي مثلها، الرجل الذي باع روحه للشيطان (كما في «طفل روز ماري» حيث نجده ممثلاً يقبل بأن تنجب زوجته الشابة شيطاناً مقابل نجاح تؤمنه له جمعية من «عبدة الشيطان»). ولربما تناسب هذا كله مع علاقة كاسافتس بالفن: لقد عمل ضمن سياق المنظومة الهوليوودية حتى يؤمن من المال ما يكفيه لصنع أفلامه الخاصة. ترى أولسنا هنا, كذلك، أمام فاوست من نوع خاص؟!

عمل جون كاسافتس في الإخراج السينمائي طوال ست وعشرين سنة، حقق خلالها ١٢ فيلماً، تشكل نتاجه الأساسي في هذا المجال، كما حقق بعض الحلقات التلفزيونية (لا سيما من بين تلك المعروفة باسم «جوني ستاكاتو» والتي كان يلعب فيها دور التحري الذي أوصله الى أعلى درجات الشهرة، وبالتالي قاده الى أن يصبح قادراً على الشروع في تحقيق أحلامه السينمائية كمخرج)، وهو قام بأدوار ثانوية أو رئيسة في أكثر من خمسين فيلماً وعملاً تلفزيونياً، كما عمل

في المسرح. غير أن أهميته الأساس بالنسبة إلينا هنا تبقى في الأفلام التي حققها بالفعل بدءاً من «ظلال» (١٩٦١) وحتى فيلمه الأخير» مشاكل كبرى» (١٩٨٥)، الذي يبقى أقل أفلامه طموحاً وقوة، علماً أنه ترك وراءه حين رحل سيناريوات عدة ومشاريع لم تكتمل، من بينها سيناريو «إنها جميلة جداً» الذي عاد وحققه ابنه نيك كاسافتس من بطولة شين بن.

في الحقيقة، ان معظم الأفلام السينمائية التي حققها جون كاسافتس (وفي معظم الأحيان في شكل هامشي، أي خارج المنظومة الهوليوودية) تعتبر اليوم علامات مميزة في السينما المستقلة الأميركية. وهذه الأفلام (ولا سيما «ظلال» و«وجوه» (١٩٦٨) و«أزواج» (١٩٧٠) و«ميني وموسكوفتش» (١٩٧١) ثم خصوصاً «امرأة خاضعة للتأثير»(1975) و«مقتل بائع صيني» (١٩٧٦) و«ليلة الافتتاح» (١٩٧٨) و«تيار الحب» (1984)٠. . هذه الأفلام قد تبدو لنا اليوم طارحة لسؤال حول معنى أن تكون السينما مستقلة، لا سيما من ناحية المواضيع وكلاسيكية اللغة السينمائية والدنو من المسرح والابتعاد عن الألعاب التقنية في التصوير والتوليف، طالما أن ثمة مئات الأفلام المشابهة التي باتت تحقق في هوليوود ونيويورك على النمط نفسه، بل حتى على النسق الانتاجي نفسه. والجواب بسيط: لقد قلنا أول هذا الكلام أن كاسافتس هو أبو السينما الأميركية المستقلة، ويعني هذا انه أسس لما هو شبه سائد حالياً. وهو أسس، تحديداً، انطلاقاً من أوروبية نظرته الى السينما في الستينات، كما كانت سائدة في أوروبا وريثة للموجة الجديدة الفرنسية وللواقعية الجديدة الإيطالية. واللافت هنا هو أن كاسافتس تبع التيارين الأوروبيين هذين، في وقت كانا بدأا ينهاران في بلادهما الأصلية مع فارق أساس كمن في انه أصر منذ البداية على أن تكون مواضيعه شعبية مستقاة من تفاصيل اليومي. ومن هنا ندر أن كان ثمة شخصيات لمثقفين أو لمعاناة وجودية أو لدرامات كبرى، أو حتى لما قد يشبه السيرة الذاتية. كل ما في الأمر أن كاسافتس اشتغل مع الممثلين ومع السيناريو، لكل فيلم من الأفلام، وكأنه يشتغل على نص مسرحي، مع ارتجال واضح في الحوارات. ومن دون كبير اهتمام بالأبعاد التقنية. وكأننا هنا في ازاء كاميرا وثائقية طلب منها أن تتابع الشخصيات في ما تقول وتفعل. وأحياناً بالمعنى الحرفي للكلمة. من هنا لم يكن غريباً أن يصور كاسافتس أحياناً ست ساعات

وأحياناً عشر ساعات ليطلع في نهاية الأمر بفيلم من ساعتين وربما أكثر قليلاً. ولقد عرف عنه انه، مثلاً، حين كان يشرح موقفاً لشخصين أو ثلاثة واقفين أمام الكاميرا، كان يطلب من الكاميرا أن تستمر في التصوير طالما أن الممثلين قادرون على الارتجال. الارتجال الذي يبدو، أكثر ما يبدو، منتمياً الى، سينما الحقيقة... كما نعرفها اليوم. وإذا كان المخرج الألماني – الفرنسي الراحل حديثاً جان – ماري ستروب قد اعتاد أن يقول: «أنا بدلاً من أن أحقق فيلماً عن هاملت، أفضل أن أحقق فيلماً عن الممثل فلان وهو يلعب دور هاملت». تقنياً يبدو الفارق هنا ضئيلاً، لكن الحقيقة هي أن كل سينما جون كاسافتس اشتغلت على هذا المنطلق.

الصداقة، العائلة، التسامح، العلاقات بين البشر... الذاكرة، مشكلة الحياة الزوجية، كل هذه كانت المواضيع الأساس التي شغلت جون كاسافتس وشغلت سينماه، من دون أن يحاول أن يدنو جدياً من تلك المواضيع الكبيرة التي غالباً ما شغلت سينما الآخرين الذين بدوا دائماً أكثر جدية منه. ففي الوقت الذي كان فيه كبار في السينما يكتشفون المجتمع وحكاياته وأسئلته الكبرى ليحققوا سينما الأسئلة القلقة بادئين من الأعلى بغية الوصول الى الأسفل، عرف جون كاسافتس، كيف يبدأ من الأسفل، من أبسط حوار يجري بين شخصين ومن أهدأ نزاع يدور بين زوجين، ومن أكثر لقاءات الأصدقاء عادية، ليصوغ من هذا كله متناً سينمائياً، لا بأس في أن نقول انه صار خبزاً مغذياً لسينما اليوم الأكثر أناقة وجمالاً. ترى أفلم نقل منذ البداية ان كاسافتس هو الأب الشرعي للسينما المستقلة... أي السينما الأقرب الى البشر؟

*إذا كان المخرج الأميركي الراحل جون كازافتس قد لقّب دائماً بـ «الأب الشرعي للسينما الأميركية المستقلة، فإن الفضل في هذا يعود أساساً إلى الفيلم الكبير الأول الذي نعرف دائماً انه حققه سنة ١٩٥٩، ليعرض في لندن في العام التالي ويثير ضجة ما بعدها ضجة فحواها أن السينما الأميركية المستقلة – على الطريقة الأوروبية - ولدت أخيراً. أما السمة الأساسية لهذه السينما، كما عبر عنها ذلك الفيلم وعنوانه «ظلال» فتقوم في ما هو معروف من أن أحداث الفيلم وحواراته مرتجلة، أو هذا على الأقل ما أكدته لوحة مكتوبة تأتي على الشاشة

عند نهاية الفيلم. وكان الارتجال في ذلك الحين سيد الموقف في فن الإخراج السينمائي، في أوروبا في شكل عام، أما في أميركا فإنه لم يكن لا مقبولاً ومعروفاً. ومن هنا حين ارتبط به فيلم «ظلال» بدأ الحديث عن أوربة السينما الأميركية واستقلالها وما شابه. وهذا الحديث ظل كما هو وظل كازافتس يعتبر الأب الشرعي، حتى السنة التي سبقت وفاته، حيث حدث له، في لحظة صدق، أن صارح حديقة الباحث، في جامعة بوسطن راي كارني، بأن حقيقة الأمر مختلفة. فالفيلم ليس مرتجلاً تماماً «بل انني حققته انطلاقاً من سيناريو مكتوب سلفاً، وحوارات معظمها حضّر قبل التطوير بزمن». ولكن قبل ان يفيق كارني من «صدمته» تابع كازافتس مهدئاً من روعه: «على رسلك يا صديقي. فأنا في الحقيقة حققت هذا الفيلم، كما تعرفونه في سنة ١٩٥٩، لكني قبل ذلك بسنتين كنت حققته في طبعة أولى، كانت مرتجلة... صورتها بمقاس ١٦ ملم. أما الطبعة النهائية فإنما هي إعادة اشتغال على الأولى». وهكذا اطمأن بال كارني... لكنه في الوقت نفسه، ومنذ مات كازافتس، جعل همّه الأساس أن يعثر على الطبعة الأولى «المرتجلة» حقاً والتي أفاد كلام الراحل انها فقدت تماماً. واستغرق البحث كارني غرابة عشر سنوات حتى تمكن أخيراً، وفي صدفة غريبة من أن يعثر على النسخة المنشودة سنة ٢٠٠٤، وسط ركام من أشياء مفقودة كان صديق له اشتراها بالجملة وبالمزاد. ومنذ ذلك الحين لم يتوقف كارني عن دراسة الفيلم الأول ومقارنته بالفيلم «الثاني»، على رغم العداء الشديد الذي أبدته الممثلة جينا رولندز، أرملة المخرج الراحل التي كانت تفضل أن يبقى المفقود مفقوداً، كما ان يبقى كارني صامتاً إزاء ما صارحه به كازافتس.

مها يكن، تبعاً لرواية راي كارني، صار عمر «ظلال» خمسين سنة. ونتحدث هنا عن الطبعة الأولى التي هي في الأحوال كافة، أشبه بمسودة للفيلم الذي نعرف. أما الفيلم الذي نعرف، فكان في ذلك الحين يشكل، ليس فقط ثورة تشكيلية في تاريخ الفن السينمائي الأميركي بل كذلك ثورة سياسية. ذلك انه كان واحداً من أولى الأفلام التي تتناول المسألة العرقية – والعنصرية – الأميركية في شكل جذري ومن الداخل. وكان ذلك زمناً طويلاً قبل ان يطلع كل ذلك الرهط من المخرجين والفنانين السود ممسكين القضية بأيديهم. في ذلك الحين كان على

مخرج أبيض ان يدنو من الموضوع. وحين دنا منه ذلك الأبيض، لم يكن صدفة انه مهاجر يوناني الأصل وعرف دائماً بمواقفه الجذرية التقدمية. ولم يكن صدفة ان جون كازافتس هو الذي أقدم على ذلك. فكازافتس، على رغم ان نجوميته، التلفزيونية والسينمائية، كممثل، كانت في طريقها إلى التصاعد، ما يعد بمستقبل هوليوودي كبير له، يصفه في صف واحد مع مارلون براندو ومونتغمري كليفت وبول نيومان، كان يتوق دائماً إلى ما هو أبعد من التمثيل... كما كان يتطلع إلى سينما تلعب دوراً أساسياً في القضايا الاجتماعية. ومن هنا كان «ظلال» الذي سيخلط حديثنا عنه في الفقرات التالية، بين نسختيه الاولى والثانية، طالما أن الفروقات لم تكن سوى فروحات تقنية بين النسختين.

كما أشرنا، إذاً، فيلم «ظلال» هو فيلم يتعمق في مسألة التمييز العرقي والعنصري في الولايات المتحدة خلال سنوات الخمسين، أي سنوات حكم ايزنهاور التي كان الحديث السينمائي فيها عن أي تمييز من هذا النوع يعتبر مخطوراً، أو «تابو» لا يجوز الدنو منه، لا سيما إذا تعلق الأمر بمسألة العلاقة بين الأعراق. والحقيقة ان «ظلال» يدخل في صلب هذه العلاقة تحديداً. وأحداث الفيلم الرئيسة تدور في «غريويتش فيلج»، ذلك الحي النيويوركي الصاخب والمملوء بأقبية الجاز والمثقفين والعلاقات التي تنمو وتختفي على إيقاع تنفس الحياة الذي جعله كازافتس إيقاعاً للفيلم – ومن هنا ما قاله النقاد من أن هذا الفيلم يعتبر من أكثر أفلام تلك المرحلة احتفاء بالحياة وامتلاء بها. وتدور الحبكة من حول ثلاثة أشقاء سود، صبية وشابين، من النخبة الواعية. الأكبر هو هيو، الذي لا يداعبه سوى حلم واحد هو حلم الاندماج في المجتمع الأبيض. أما أخوه بن، فمغن لم يعرف لحظات مجد كبيرة، لكنه يشعر بنفسه الآن وكأنه يعيش مرحلة انحطاط في حياته. بينما شقيقتهما الحسناء ليليا، والتي من الصعب للوهلة الأولى تخمين أنها سوداء، سمراء اللون تتطلع بدورها الى حياة خارج إطار الحدود المغلقة للون والعرق. وليليا هذه مرتبطة بعلاقة حب مع تومي الشاب الأبيض الذي لا يدرك أول الأمر أن حبيبته سوداء فيمضي وقته وهو يتلفظ بأقذع الكلمات والأوصاف في حق السود... حتى يكتشف سواد ليليا، فيهجرها، معلناً – من طرف واحد – استحالة ذلك اللقاء بين الأعراق.

من حول هذا الموضوع، إذاً، صاغ كازافتس فيلمه هذا من دون أن يجعل له أي حدث درامي حقيقي. بالنسبة الى كازافتس يجب أن تكون السينما مثل الحياة، لا خبطات درامية فيها في كل لحظة ولا تخطيط ولا تحضير إلا بمقدار. فهو كان لا يفتأ يقول إن الإنسان لا يخرج من بيته عند الصباح وقد نظّم في عقله كل ما سيقوله أو ما سيفعله خلال اليوم. هو – أي الإنسان – في أحسن الأحوال، يضع الخيوط العامة لمساره اليومي، ثم يترك الباقي لظروفه. وهكذا يجب أن تكون السينما. لذا – وبحسب الرواية الشائعة – جمع كازافتس ممثليه، وراح يطلعهم يوماً بعد يوم على الخطوط العامة لما سيصوّر، حاضاً إياهم على أن يعيشوا المواقف ويرتجلوا التصرفات والعبارات المناسبة لها. ولسوف يروي كازافتس لاحقاً انه، قبل البدء في تصوير «ظلال» طلب من ممثليه، وحتى من التقنيين القلائل العاملين معه ان يشاهدوا، من جديد، فيلم «ثائر من دون قضية» لنيكولاس راي (الذي يلعب ابنه انطوني في «ظلال» دور الشاب الأبيض تومي)، كما طلب منهم أن يشاهدوا أفلاماً لجان لوك غودار وانطونيوني، استعداداً لاتباع اسلوبيهما) ولسنا ندري مقدار الدقة في هذا الكلام إذ نعرف أن أفلام غودار وأنطونيوني الارتجالية لم تكن وجدت بعد في ذلك الحين!).

مهما يكن من أمر، وسواء كان كل ما حكي عن «ظلال» دقيقاً أو غير دقيق، أتى لاحقاً عليه أو سابقاً له، فإن ما في الفيلم من تجديدات – ولو متقشفة طالما أن الفيلم لم يكلف سوى ٤. ألف دولار وأن معظم العاملين فيه عملوا من دون مقابل -، يقول إن جون كازافتس كان في ذلك الحين (بين ١٩٥٧ – تاريخ تحقيق النسخة الأول -، و١٩٥٩ تاريخ تحقيق الثانية) أحدث بالفعل ثورة في السينما الأميركية، سيكون هو من يستكملها خلال السنوات التالية عبر مجموعة من أفلام حققها ودائماً مع الفريق نفسه من الممثلين والأصدقاء تقريباً (بن غزارا، بيتر فولك... وجينا رولندز، التي أصبحت زوجته في تلك الأثناء)، بدءاً من «أزواج» وصولاً الى «امرأة تحت التأثير» و«ليلة الافتتاح»... الخ. وكلها أفلام تعتبر اليوم علامات أساسية في تاريخ السينما الأميركية، وتضع جون كازافتس في موقع متقدم بين السينمائين الطليعيين والهامشيين في العالم، هو

الذي يعرفه الجمهور العريض عادة، ممثلاً مميزاً كما حاله في أفلام مثل» طفل روز ماري» (رومان بولانسكي) و«القذرون الاثنا عشر» (إخراج روبرت الدرتش). وكازافتس لم يعش سوى ٥٩ (بين ١٩٢٩ و١٩٨٩)... لكنها كانت سنوات مملوءة بحب السينما وبحب الحياة وبالرغبة في التجديد فيهما.

يلماز غوناي

أفلام للنضال وأساطير تفوق طاقة فنان

كان في الخمسينات والستينات من القرن العشرين نجم السينما التركية الجماهيرية والشعبية من دون منازع. صحيح انه وصل الى النجومية بالصدفة، لكنها التقطته ولم تشأ ان تتخلى عنه معطية إياه أكثر من مئة دور خلال أقل من عقدين. لكنه مع هذا تخلى عن الأضواء بسبب مبادئه ولأنه وجد انه يشارك، نجماً، في استلاب الشعب والضحك عليه. اسمه يلماز غوناي. اسمه يعني الكثير لأبناء شعبه ولأوروبا... هو بالنسبة الى الأول نجم النجوم خلال العصر الذهبي للسينما التركية، وبالنسبة الى أوروبا احد كبار مبدعي سينما الهامش والقضايا الحية. بالنسبة الى المتفرج العربي قد لا يعني اسم يلماز غوناي شيئاً. فلا أفلامه عرضت عندنا حين كان ممثلاً، ولا إبداعاته كمخرج – خلال النصف الثاني من حياته القصيرة – عرفت في معظم الأنحاء العربية. ومع هذا ان قيض للمتفرجين العرب ان يشاهدوا اياً من هذه الأفلام سيشعرون بإلفة حقيقية معها. وهذه

التجربة عرفها كثر من الذين أتيح لهم ان يشاهدوا أحد آخر أفلامه «الطريق» بعدما فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان «كان»، إذ تدور بعض المشاهد عند الحدود الشمالية لسورية... بل يدور الفيلم كله من حول شخصيات شديدة القرب من سكان العديد من المناطق العربية.

كان يلماز غوناي تركياً وكردياً في الوقت ذاته، لكنه في الحالين كان على الهامش كمخرج مبدع حقق أفلاماً عدة لكنها عرفت في الخارج أكثر... تماماً كما كان على الهامش القسري، إذ ان سلطات بلاده كثيراً ما أودعته السجن لأسباب سياسية. ونعرف انه لم يتوقف عن تحقيق افلامه حتى وهو داخل السجن. هنا إذاً، حلقة رابعة من هذه الحلقات نتحدث فيها عن يلماز، الهامشي بامتياز بعدما تحدثنا في حلقات ثلاث سابقة عن البرازيلي غلاوبر روشا والسويدي انغمار برغمان والأميركي جون كاسافتس.

لو تأملنا اليوم سيرة حياة يلماز غوناي ومساره المهني، سيدهشنا ان هذا الفنان التركي الكردي لم يعش سوى سبعة وأربعين عاماً. فممثل قام بأدوار البطولة في أكثر من مائة فيلم معظمها من النوع الشعبي. ومخرج حقق عدداً لا بأس به من الأفلام التي يعتبر معظمها علامات في تاريخ السينما في بلدان العالم الثالث. وكاتب أصدر في مراحل مختلفة من حياته عدداً كبيراً من الكتب بين روايات وقصص قصيرة ومناشير سياسية ونصوص نظرية حول أوضاع بلاده وتاريخ النضالات الثورية فيها، يحتاج الى أكثر من تلك الفترة الضيقة من السنين. خصوصاً ان يلماز غوناي لم «ينس» في مساره هذا، ان يمضي سنوات عدة في السجن الذي دخله مرات ومرات، غالباً لأسباب سياسية ولكن مرة – وكانت الأخيرة – لأسباب جنائية. ولم ينس كذلك، اذ هرب من السجن ذات مرة، ان يسلك درب النفي ليعيش آخر سنواته خصوصاً في فرنسا حيث لفظ الروح إثر مرض اصابه.

من السجن حياة تبدو خارج المألوف تماماً. بل أقرب الى الأسطورة. والحقيقة ان يلماز غوناي يعتبر أسطورة حقيقية، هو الذي طلع من الحضيض تماماً، من حضيض بؤس الفلاحين المغامرين والمقامرين بحياتهم في المناطق الزراعية المحيطة بأضنة في الجنوب التركي، ليصبح خلال فترة قياسية من

الزمن واحداً من السينمائيين الأكثر حضوراً في السينما الأوروبية. وبفضل ماذا؟ بفضل أفلام تقول الحكاية انه أدار إخراج الأفضل من بينها وهو في زنزانته في السجن. حيث كان مساعده زكي اوكتان أو صديقه شريف غوران، ينفذان الخطوات الإخراجية التي يرسمها هو لسيناريوات كتبها بنفسه وهو قابع في زنزانته. هل يكفي هذا للحديث عن أسطورة أو اثنتين؟ اذا كان لا يكفي، هاكم الثالثة: في سنة ١٩٧٤ كان يلماز غوناي خرج بعفو خاص (تمكن ربما من الحصول له عليه المخرج إيليا كازان. راجع مكاناً آخر في هذه الصفحة) من السجن الذي كان أودع فيه للمرة الثانية، وحقق فيلم» اركاداش» (الصديق) راكناً الى بعض الهدوء في حياته. لكنه بعد سنوات قليلة وفيما كان يصور فيلم «دوشمان» (١٩٧٩) اعتقل مرة أخرى من قبل السلطات العسكرية في بلاده، ولكن هذه المرة لتهمة غريبة: اتهم بأنه قتل قاضياً يمينياً خلال عملية سطو مسلح، وحوكم بسرعة ليسجن ثمانية عشر عاماً.

هل كان الفاعل؟ هل اتُّهم ظلماً؟ لا أحد يدري. أما هو فأنكر الأمر تماماً، ولا سيما حين تمكن من الفرار خلال إجازة مراقبة (كما سيكون حال بطل فيلمه الأخير» الطريق» والذي حاز السعفة الذهبية في مهرجان «كان» سنة ١٩٨٢)، وتوجه الى فرنسا. والحقيقة ان سمعة يلماز غوناي الأسطورية زادت في نظر الطيبين من ابناء الشعب التركي المحب للأساطير، حتى وإن كنا نعرف ان هذا الشعب عرف يلماز غوناي دائماً كممثل وبطل على الشاشة، وبالكاد عرف شيئاً عنه كمخرج سينمائي. وذلك بالتحديد لأن أفلام غوناي ظلت في تركيا – ولا تزال – افلاماً هامشية، حتى وإن تناولت في بعض الأحيان موضوعاً أو آخر يتعلق بالذاكرة الشعبية. إذ علينا ألا ننسى هنا ان معظم شخصيات افلام مثل »الأمل» و«القطيع» و«الصديق» و«الطريق» وغيرها من افلام غوناي، شخصيات شعبية، ناهيك بأنها في معظم الأحيان تنتمي الى أقليات عرقية – كردية خاصة – حتى وإن لم تتكلم الكردية بسبب حظر ذلك رسمياً!

حقق يلماز غوناي طوال مساره كمخرج نحو ٢٢ فيلماً، تتوزع بين سنة ١٩٦٧ التي تحول فيها إلى الإخراج بعد سنوات تألق طويلة كممثل ونجم كبير من نجوم السينما الشعبية التركية. ولعل كل ما تقدم سيصيب القارئ بالدهشة إن

هو عرف ان غوناي مثّل، أو قام بدور البطولة في نحو مئة وعشرة أفلام بين سنة ١٩٥٨ التي بدأ فيها – بالصدفة – تألقه كممثل تحت إدارة مكتشفه المخرج الرائد عاطف يلماز، وسنة ١٩٧٥، حين مثل دوره الأخير على الشاشة في فيلم «زافاليلار» مقرراً ان يكرس وقته كله للكتابة والإخراج. إذاً، مثل يلماز غوناي كل هذا العدد من الأفلام، خلال أقل من عقدين من الزمن، حيث كان يحدث له أحياناً ان يمثل في عشرة أفلام في عام واحد. ويذكر كاتب هذه السطور انه حين كان مقيماً في اسطنبول عاملاً في أفلام إنتاج مشترك بين تركيا ولبنان ومصر، أنه حدث ذات أسبوع ان كانت هناك سبعة أفلام جديدة تعرض من بطولة يلماز غوناي. ولقد استبد الفضول بنا يومها الى درجة ان قصدنا في صحبة الفنان فريد شوقي وحسام الدين مصطفى إحدى الصالات لمشاهدة احد افلام غوناي – وكان فيلماً عن قاطع طريق على نمط روبن هود ـ كان التعليق الأول لفريد شوقي لدى الخروج من الفيلم، تعليقاً يتناول لقب غوناي الشعبي اذ كان يدعى «السلطان القبيح»: «قبيح أجل... لكن من أين له السلطنة!». وطبعاً لم نكن في ذلك الحين نعرف ان هذا الممثل سيكون يوماً ذلك السينمائي الكبير.

ومع هذا، كما أشرنا، صار غوناي (وكان اسمه يلماز بوروم، حتى مثّل في أول أفلامه فاستنسب اسم غوناي) ممثلاً بالصدفة. فهو في ذلك الحين – أواخر سنوات الخمسين – كان تخرّج حديثاً من كلية الحقوق والاقتصاد وبدأ يكتب مقالات سياسية واقتصادية ونضالية، ثم عمل مساعداً لعاطف يلماز. وذات يوم كان ثمة فيلم يجب البدء في تصويره وتخلف بطله عن الحضور في موعده الأول للتصوير، فاستشاط عاطف يلماز غضباً والتفت الى مساعده قائلاً: «سأؤدب هذا الممثل الذي يعتقد نفسه شيئاً... ستقوم أنت بالبطولة...». في البداية اعتقد الجميع انه يمزح. لكنه كان جاداً، وعهد الى يلماز الشاب بدور البطولة في الفيلم وكان اسمه «ابن البلد هذا». وكانت المفاجأة ان الجمهور أحب «النجم» الجديد، ورصدت شركات الإنتاج والمخرجون هذا الإعجاب المفاجئ وراحت الأدوار تنهال على يلماز غوناي، الذي صار «نجم تركيا الأول» حتى قبل ان يكتشف كثر انه كردي الأصل. وأنه مناضل سياسي وكاتب. أما هو، وقد صارت له كل تلك الشعبية فإنه لم يكتف بالتمثيل بل راح يكتب السيناريوات،

واجداً من الوقت ما يكفي، ايضاً، لمواصلة نضاله السياسي في صفوف الجناح الأكثر تطرفاً في الحزب الشيوعي التركي، في الوقت ذاته الذي ازداد ارتباطه بياشار كمال، الكاتب الكبير الذي هو بدوره من أصول كردية فلاحية، وكان في ذلك الحين من غلاة المناضلين اليساريين.

في تلك الأثناء باتت حياة يلماز غوناي تبدو منفصمة تماماً :فهو من ناحية كشف عن مواهب فنية حقيقية عضدها مشاهدته لكل ما كان يُعرض في صالات اسطنبول من أفلام جيدة آتية من الغرب، ومن ناحية ثانية يمثل في أفلام لم يكن راضياً عن معظمها معتبراً إياها تستلب الشعب اكثر وأكثر وتعطيه وعياً مزيفاً، ومن ناحية ثالثة، يخوض نضالاً سياسياً عنيفاً في بلد يحظر فيه الجيش أي انتماء يساري ناهيك بكون هويته الكردية كانت بدأت تبرز الى العلن، من دون ان يتمكن من التعبير عنها في أي من أدواره العديدة في أفلام تراوحت بين سينما البطولة الشعبية والشرائط البوليسية وأفلام المغامرات. وهكذا ما إن حل النصف الأول من سنوات الستين حتى وجد نفسه يتجه الى الإخراج في محاولة منه للسيطرة التامة على افلام ينوي تحقيقها وبات في إمكانه ان يتصور ان من شأنه ان يتخلص عبر حدتها ونضاليتها من انفصامات حياته. وتمكن، بتشجيع من عاطف يلماز، من ان يخوض سنة ١٩٦٧ تجربته الإخراجية الأولى في فيلم «اسمي كريم» - بعد تجربة أجهضت في العام الذي سبقه – لكن هذا الفيلم لم يكن من النوع الذي يرضيه، لأنه لم يكن فيلماً شخصياً. كان عليه انتظار العام التالي حتى يكتب ويحقق «سييت هان») خطيبة الأرض)، الذي أنتجه بنفسه من طريق شركة أسسها كي يضمن استقلال مشاريعه. حقق« سييت هان» بعض الشهرة والنجاح. لكن يلماز غوناي لم يحظ بمكانته الأساسية كسيد من سادة السينما التركية الجادة والجديدة إلا سنة ١٩٧. حين أنجز «الأمل» (أوموت)، هذا الفيلم الذي اعتُبر، عالمياً، بداية غوناي الحقيقية إذ راح يدور، في الخارج، من مهرجان إلى آخر وراحت أقلام النقاد العالميين تكتب عنه بحماسة، حتى وإن كان موضوعه ـ في ذلك الحين – قد بدا عصياً على الوصول إلى المتفرج الشعبي التركي الذي كان غوناي يسعى أصلاً إلى التعبير عنه والوصول إليه. ويتحدث «الأمل» عن حوذي يقتل سائق سيارة حصانه، مصدر رزقه الوحيد

ورزق عائلته. هذا الموضوع البسيط حوله غوناي مع مسار الفيلم الى موضوع كافكاوي بامتياز. والحقيقة ان غوناي إن كان عجز عن ايصال حبكة الفيلم الى متفرجه، أوصل إليه عدوى الثورة وحس التمرد على الأوضاع القائمة، مصوراً البؤس والجوع اللذين تعاني منهما ملايين الأتراك. ومن هنا كان من الطبيعي ان يربط النقد العالمي سينماه بسينما الواقعية الجديدة الإيطالية، ما زاد من احترام الجمهور التركي له، وبالتالي من حذر السلطات الرقابية التركية حياله.

منذ» الأمل» إذاً، في سنة ١٩٧٠، راحت حياة يلماز غوناي تتوزع بين إخراج ما لا يقل عن ثلاثة فلام في السنة (في العام ١٩٧١ وحده حقق سبعة أفلام!)، وبين «إقامة» في السجن، وكل مرة لسبب مختلف، وبين سمعة عالمية تزداد قوة، مع جوائز وتقدير في المهرجانات، ناهيك بين الجمهور التركي لأفلامه كممثل راح يفتقده بالتدريج متسائلاً:» ما بال السلطان القبيح يتخلى عنا شيئاً فشيئاً؟! ذلك ان البطل الذي كان في الأفلام الشعبية ينصر الفقراء والبائسين ويسرق من الأغنياء، اختفى تماماً ليحل محله في أفلام غوناي نفسها بطل – مضاد، هو صورة للبائسين انفسهم من دون زخرف أو بطولات واهية.

خلال فترات سجنه لم يهدأ يلماز غوناي ابداً... بل واصل الكتابة القصصية والسياسة و... واصل ايضاً إخراج أفلامه، ومن طريق شريف غورين وزكي أوكتان كما قلنا. هذان في الخارج يعدان الممثلين وأماكن التصوير، وهو في الداخل يحدد الحركات والعلاقات والحوارات ومكان الكاميرا، وتكررت هذه التجربة مرات عدة وخصوصاً في فيلم «انديشي» (1974) الذي إذ سجن غوناي خلال تصويره، أكمله غورين. وهو ذات ما حدث سنتي ١٩٧٨ و١٩٧٩ ،مع فيلمي «القطيع» و«دوشمان» اللذين صورهما زكي أوكتان. والجدير بالذكر هنا ان غوناي نفسه قال ان «القطيع» إنما هو فيلم عن الشعب الكردي... لكنه لم يتمكن ابداً من استخدام اللغة الكردية فيه.

مع كل هذه الأفلام التي عرف أصحاب غوناي كيف يهربونها إلى الخارج لتعرض في المهرجانات وتثير ضجة من حول مخرجها الذي تحول إلى أسطورة حية، صار غوناي واحداً من السينمائيين المرموقين في العالم. وإذا كانت السلطات التركية أطلقت سراحه سنة ١٩٧٤، تحت ضغط الرأي العام

العالمي وإيليا كازان، فإنها إذ عجزت عن «إقناعه» بالسكوت، سياسياً على الأقل، دبرت له سنة ١٩٧٩ تلك التهمة الجنائية التي ذكرنا لتودعه سجناً هرب منه الى المنفى حيث لن يلبث ان يرحل عن عالمنا سنة ١٩٨٤ إذ أصيب بسرطان في المعدة وهو في باريس، ليدخل منذ ذلك الحين اسطورة جديدة عن مبدع قضى شاباً بعد ان ملأ حياة الفن صخباً ونضالاً من دون ان يبرح هامشاً دخله طواعية بعدما كان ملء السمع والبصر نجماً في سينما بلاده.

ساتياجيت راي

لا مكان في بوليوود السعيدة لفنان حقيقي

يعتبر صاحب واحد من أكبر الأسماء في عالم السينما. في الكتب، في الدراسات، في الجامعات، في نوادي السينما. في كل مكان توجد فيه ثقافة سينمائية، ثمة مكانة في المقدمة لساتياجيت راي. هندي بنغالي لم يمارس الفن السابع فقط... بل مارس معظم أنواع الفنون ليتوج ذلك الجمع في أفلامه التي حققها طوال أربعة عقود، ومنها علامات اساسية في تاريخ السينما.

ساتياجيت راي هندي، أي ينتمي الى ذلك البلد/ القارة الذي يضاهي هوليوود في كم انتاجه السنوي من الأفلام... ومن الانتشار الجماهيري للأفلام. غير ان هذه الهوية يجب ألا تخدعنا. فالرجل بالكاد يكون معروفاً في وطنه لدى الجماهير العريضة. فتلميذ طاغور شاء لنفسه، منذ جعل السينما مهنة وهواية له، ووسيلة ابداع، ان يكون جاداً صارماً في ما جديته. بالنسبة اليه لن تكون السينما ابداً وسيلة للظهور، للكسب، او للحضور الاجتماعي. السينما بالنسبة اليه رسالة

فكرية، ووسيلة للتعبير عن موقف من الحياة وشؤون الحياة. هكذا تعلم من طاغور. وكذلك من الواقعية الجديدة الايطالية، ومن جان رينوار الذي تعرف اليه باكراً فأحب السينما من خلاله.

وهكذا اختار ساتياجيت لنفسه، منذ البداية ان يكون هامشياً، في مواضيعه (الانسانية والاجتماعية غالباً) وفي اسلوبه الفني (المتقشف والذي يترك مكاناً لبراعة الممثلين ولاستخدام الموسيقى)، وفي انتاجه (غالباً ينفق أمواله على أفلامه، او يلجأ الى اساليب تمويلية خارج السياق السائد). هل ثمة تناقض بين ما ندعوه هنا هامشيته، وبين حضوره في تاريخ السينما حضوراً كبيراً؟ على الاطلاق، لأن ساتياجيت راي، مثله في هذا مثل الذين سبق لهذه السلسلة أن تناولهم، ادرك منذ البداية انك كي تكون فناناً حقيقياً مجدداً صادقاً وأصيلاً... لا يمكنك ابداً، في عالم اليوم، ألا أن تكون هامشياً.

في كثير من الأحاديث الصحافية التي كان يدلي بها، كان ساتياجيت راي يقول دائماً ان المخرج الفرنسي فرانسوا تروفو هو من بين السينمائيين الذين يفضلهم في ساحة السينما العالمية، الى جانب جان رينوار وكوروساوا وجون هستون. ومع هذا، حدث في سنة 1956، حين كان مهرجان كان يعرض أول أفلام راي «باتر بانشالي» (ليعطيه عند الاختتام جائزة خاصة أطلق عليها اسم «جائزة الوثيقة السينمائية الانسانية»)... كان فرانسوا تروفو واحداً من أول الذين بارحوا قاعة العرض في منتصف الفيلم معلناً ضجره وانه لم يفهم شيئاً مما يدور على الشاشة أمامه. لسنا ندري ما اذا كان تروفو قد بدل رأيه لاحقاً في سينما ساتياجيت راي، لكننا نعرف أن هذا الأخير ظل دائماً يثمن سينما زميله الفرنسي عالياً.

أما مغادرة تروفو الصالة عند عرض «باتر بانشالي» فقد كانت شبيهة بما سيفعله كثر، حتى من الهنود، لاحقاً، حين كانوا يدخلون الصالات التي تقدم على عرض فيلم لراي، انطلاقاً من السمعة العالمية لأفلام هذا المبدع البنغالي، ليجدوا ان الفيلم يضجرهم، وانه يختلف تماماً عما كانوا يتوقعون. ففي الهند، البلد الذي كان – ولا يزال – ينتج مئات الأفلام الرائجة

تجارياً، في السنة، يتوقع المتفرجون دائماً أفلاماً تسير على نفس النمط نفسه: ميلودراميات غنائية راقصة تستعرض فيها العواطف القوية وتستدر الدموع أو القهقهات، وتصخب الألوان ويفتعل الممثلون آلاف التعابير على وجوههم في مواجهة فاتنات يغضبن ويعشقن ويرقصن طوال الوقت. في أفلام ساتياجيت راي، ليس ثمة شيء من هذا كله. بل هناك قضايا انسانية واجتماعية جادة. هناك عواطف متزنة. هناك علاقات بين البشر حقيقية. وهناك نقد للأعراف والممارسات، اضافة الى تصوير متواصل للتبدلات الاجتماعية. فإذا أضفنا الى هذا ان راي صور أفلامه دائماً باللغة البنغالية، فيما نعرف أن الأفلام الناجحة في الهند تصور عادة بالهندية، وأن راي تتلمذ بخاصة على يدي رابندرانات طاغور واقتبس بعض أعماله، النخبوية والجادة، كما سيقتبس لاحقاً النرويجي هنريك ابسن... يمكننا أن نفهم حجم هامشية راي في وطنه الواسع الذي اتسع لكل أنواع السينمات وضاق عن سينما ذلك الفنان الذي كرمه العالم كله وأعطاه عشرات الجوائز المهرجانية وأصدر عشرات الدراسات عنه، وصولاً الى منح أهل الأوسكار له «أوسكار انجاز العمر كله» في سنة ١٩٩١، قبل وفاته بعام.

ومع هذا كله، حين حقق ساتياجيت راي فيلمه الروائي الطويل الأول «باتر بانشالي»، كان طارئاً على الفن السابع. كان يعمل من دون أية خبرة سابقة... لمجرد رغبة تملكته حين كان ينجز رسوماً لكتاب روائي من كبار كتّاب الهند، يتناول الحياة الريفية في البنغال، في أن يحول الكتاب الى فيلم يسير فيه على نهج «الواقعية الجديدة» الإيطالية التي كان اكتشفها لتوه من خلال مشاهدته «سارق الدراجة» لفيتوريو دي سيكا. هذه الرغبة واتته أواخر سنوات الأربعين من القرن العشرين. وكان ذلك في الوقت نفسه الذي التقى فيه جان رينوار الذي كان يصور فيلم «النهر» في الهند، ثم جون هستون الذي كان قصد الهند لتصوير فيلم له هو الآخر. وهكذا ولدت الفكرة. ولكن أي منتج كان سيوافق على تمويل عمل اجتماعي كئيب تدور أحداثه في ريف ميت، من حول شخصيات بائسة، في فيلم لا مكان فيه للغناء أو الرقص أو النجوم؟ الجواب كان واضحاً منذ البداية. ولذا، ما أن جسد راي مشروع

الجزء الأول (لأن الفيلم سيصبح ثلاثية تعرف باسم «ثلاثية آبو» (حتى جمع ما لديه من مال، وما لديه من أصدقاء كلهم من هواة لم يسبق لهم العمل في السينما – باستثناء المصور سوبراتاميترا (الذي سيرافقه في بعض أفلامه التالية، حتى سنة ١٩٦. حين سيقرر راي انه هو الذي سيصور أفلامه بنفسه مذاك وصاعداً... كما سيفعل بالنسبة الى الموسيقى اذ أنه بعد ثلاثة أو أربعة أفلام لجأ فيها الى موسيقى رافي شنكار وعلي أكبر خان وولايات خان، ممن كانوا كبار موسيقيي الهند، راح يكتب موسيقى أفلامه بنفسه) وبدأ العمل.

انفق راي على الفيلم الأول كل ما كان جمعه من مال، لكن الفيلم لم يكتمل إلا حين قررت حكومة البنغال الغربية بعد لأي ومماطلة أن تقدم عوناً. وهكذا ولد الفيلم الأول ليعرض في «كان» مقدماً الى العالم كله سينما هندية لم تكن معهودة. نجح الفيلم في» كان» - رغم موقف تروفو – ونجح في العالم ما أثار «حشرية» كثر من الهنود، شاهدوه حين عرض وأحبوه الى حد ما. وبهذا تحول راي الى نجم جديد في الإخراج السينمائي، قبل أن يتحول خلال سنوات الى «مؤلف» بالمعنى الشامل للكلمة، حيث صار يشرف بنفسه على كل كبيرة وصغيرة في الفيلم، وأصبح بالتالي واحداً من كبار السينمائيين المرموقين في العالم. غير أن هذا الأمر اذا كان أعطاه مكانة كبيرة على خارطة الفن في العالم، فإنه سرعان ما قلص الاهتمام العملي به داخل الهند، وصار مدفوعاً أكثر وأكثر الى الهامش، الى درجة أنه بعد سنوات زهو أولى، صار تحقيقه كل فيلم من أفلامه مغامرة كبيرة ومعضلة إنتاجية وتمويلية كبرى. لكن هذا لم ييئسه أبداً بالطبع. كما لم ييئسه كون مناطق غربية عدة – باستثناء بريطانيا – راحت تفقد الاهتمام به، بعد اللقاء الأول معه، خصوصاً أن أفلامه راحت تغوص أكثر وأكثر في خصوصيات الحياة البنغالية وتعقيدات معضلاتها الاجتماعية والوجودية. وعلى هذا النحو راحت تمر مرور الكرام، عند عرضها الأول في المهرجانات بخاصة، وفي الصالات في بعض الأحيان. تحف سينمائية لن يفيق النقد والجمهور النخبوي عليها إلا متأخراً، وهي أعمال تعتبر اليوم علامات أساسية في تاريخ السينما، ومنها خلال المرحلة الأولى «صالون الموسيقى» (١٩٥٧) فيلمه الثالث، الذي حققه

قبل أن يعود الى الجزء الثالث من «ثلاثية آبو» وعنوانه «عالم آبو») ١٩٥٩» .(صالون الموسيقى» فيلم رائع ينحو منحى «الفهد» لفيسكونتي، بل منحى سينما فيسكونتي كلها، في تصوير انهيار طبقة اجتماعية بأسرها لمصلحة جديد قادم لا نملك رادّاً عنه. هذا الانهيار لم يهتم راي بتصويره اجتماعياً أو سياسياً كما هي الحال لدى فيسكونتي، بل انسانياً وسيكولوجياً... ومن خلال حكاية راجا، صار على شفير الانهيار الطبقي، لكن ذلك لم يبعده عن الموسيقى التي يعشقها، بل يحفزه الى اقامة حفل موسيقي كبير، فيه مسك الختام لحياته المرفهة، في صالون بيته.

حقق» صالون الموسيقى» نجاحاً نقدياً طيباً، لكنه فشل في عروضه الجماهيرية. ومن هنا وجد راي ان عليه أن يقدم فيلماً أكثر بساطة، ولكن من دون تنازلات، فكان «حجر الفلسفة»)) ١٩٥٨ ،(الذي أتى عبارة عن حكاية ساخرة، لم يفهم النقد الأوروبي منها شيئاً على أي حال... وفي المقابل استقبلت بترحاب، على الأقل من قبل المشاهدين البنغال من الذين تمت الحكاية اليهم بصلة وثيقة. ومن هنا حقق «حجر الفلسفة» نجاحاً، محدوداً، في البنغال، لكنه كشف لراي انه قدم، في سبيل ذلك. تنازلات على مستوى الأداء الفني لم يكن يرغب في تقديمها. فكان ذلك بالنسبة اليه مدعاة مراجعة كبيرة للذات تواكبت مع انجازه الجزء الثالث من «الثلاثية»... ولقد مهد هذا كله لديه، لأحداث قلبة في عمله انتجت فيلمه التالي «ديفي» (١٩٦٠)، الذي تحدث فيه عن العادات والتقاليد المرتبطة بالشعوذة من خلال «آلهة مزيفة وممثلة» يقصدها الناس للتبرك كما يقصدون الأولياء والقديسين. كان من الواضح ان هذا الموضوع غير شعبي في البنغال ولا في الهند عموماً. أما راي فإنه في العام التالي، قرر ان يلجأ الى أستاذه الكبير رابندرانات طاغور، لعل شعبية هذا الأخير وصواب مواقفه في أعماله، يساندانه. وهكذا كان ذلك العام بالنسبة اليه عام «الفتيات الثلاث»، المأخوذ من قصة لطاغور، ثم عام الفيلم التسجيلي الرائع الذي حققه عن الكاتب والشاعر الكبير في عنوان «طاغور». والحال أن وضع ساتياجيت راي نفسه تحت عباءة طاغور في هذين الفيلمين، تواكب مع بدئه كتابة موسيقى أفلامه بنفسه... وهكذا بدأ راي طريقه ليصبح «مؤلفاً» حقيقياً، في وقت كان حضوره

السينمائي – النظري على الأقل – يكبر في العالم كله، فيما تتزايد هامشيته في القارة الهندية... بل حتى في البنغال. وفي الوقت نفسه راح يقلص حجم الطاقم العامل معه (خفضاً للنفقات أو رغبة في الإمساك بالعمل كله؟).

ولم يكن من الصدفة أن يزداد اهتمامه منذ ذلك الحين بأن يصبح الجزء الأساس من الفيلم يتحلق من حول شخصيات نسائية... وهو في هذا أيضاً كان يتبع درب طاغور. لكن هذا التوجه لم يبعده عن الغوص، عبر أفلامه، في المشاكل الاجتماعية أكثر وأكثر. ودائماً تقريباً – من حول فكرة أساسية هي فكرة المجابهة بين عالمين. فكما أنه في» ثلاثية آبو» رسم فيلماً بعد فيلم المجابهة بين الطفولة وعالم الكبار، ثم بين الريف والمدينة، وصولاً الى المجابهة بين البؤس والعيش نفسه. نراه في «صالون الموسيقى» رسم المجابهة بين عالم ينهار وآخر يولد.

وفي» ديفي» رسم المجابهة مع التقاليد وارتداء الشعوذة لبوس الإيمان، سنجده في أفلام تالية له يواصل تصويره شتى أنواع المجابهة: المرأة في وجه المجتمع والتقاليد العائلية المكبلة (في «الزوجة الوحيدة» – ١٩٦٤) وهو موضوع سيعود اليه مراراً وتكراراً لا سيما في «البيت والعالم» (١٩٨٤) المقتبس عن قصة لطاغور، والمجابهة السياسية في «عاصفة بعيدة» (١٩٧٣) أحد أكثر أفلامه سياسية، وهو الفيلم الذي أعطي جائزة أفضل فيلم في برلين في العام نفسه، والمجابهة ضد الفساد (في «الوسيط» – ١٩٧٥(. والشيء نفسه يمكن ان يقال عن «المدينة الكبيرة» (١٩٦٣)، خصوصاً عن» شارولاتا») الزوجة الوحيدة) الذي يعتبر أحد أجمل وأقوى الأفلام التي حققها خلال مرحلته الأولى... وهو بدوره يقدم، من خلال اهتمام زائد بالحضور الأنثوي، مجابهة عالمين وحضارتين ومجتمعين... ولكن من دون أية انتصارية زائفة لعالم يبدو لنا ان راي، طوال الفيلم، يفضله. فهو، وها نحن مرة أخرى أمام المقارنة مع فيسكونتي، واقعي الى درجة اعترافه بانهيار العالم الأفضل لمصلحة الأسوأ. هل في هذا سوداوية ما؟ أبداً... مجرد جرس انذار، كما ستكون الحال في واحد من

أجمل أفلام سنوات السبعين لديه، وهو فيلمه الأول بالألوان وباللغة الهندية: «لاعبا الشطرنج»، حيث يوصل المجابهة الخاسرة الى أعمق أبعادها السياسية من خلال حكاية شخصين من كبار الأعيان في امارة اسلامية في الهند، يمضيان الوقت في لعب الشطرنج غير آبهين بالقوات الانكليزية التي تتقدم وتتقدم في تلك الأثناء حتى تغزو الإمارة (أو المملكة) كلياً.

وقد لا نكون هنا في حاجة الى القول ان سينما راي، كانت منذ أوائل سنوات السبعين قد استعادت بعض نجاح، وأتى «لاعبا الشطرنج» ليتوجه، ولكن دائماً من دون التمكن من اخراج راي من الهامش، على الأقل في الهند، حيث في الوقت الذي صار فيه ايقونة قومية و«الهندي المعروف أكثر من أي هندي آخر في العالم قاطبة»، ظل المشاهدون يترددون في مشاهدة أفلامه، ويعلنون سأمهم حين يقودهم «حظهم العاثر» و«حشريتهم» الى مشاهدتها.

مرة أخرى، لم ييأس ساتياجيت راي أمام هذا الواقع. بل أمعن أفلمة للمواضيع التي يحب. وظل ينهل من الواقع ومن الأدب... ولئن بخلت عليه الهيئات والشركات في بلده بالتمويل اللازم لمشاريعه التي راح يحققها بما يشبه الانتظام حتى الرمق الأخير، فإن أموالاً غربية راحت تسانده، يوفرها له غالباً فنانون ومنتجون غربيون (مثل جيرار ديبارديو (معجبون بأعماله الى درجة أنه عزّ عليهم ألا تتواصل.

وهكذا، حقق من بعد «لاعبا الشطرنج» مجموعة لا بأس بها من أعمال، يمكن القول على أي حال انها متفاوتة القيمة، ومن أبرزها «مملكة المجوهرات» (١٩٨٠)، «عدو الشعب(١٩٨٩)» ،أغصان الشجرة» (١٩٩٠)، وأخيراً «الغريب» (آغانتوك) الذي حققه وهو يحتضر تقريباً، ليموت بعد انجازه، ويدفن في جنازة قومية وشعبية، مشى فيها ألوف من الناس الذين من المؤكد أن كثراً منهم، كانوا يتساءلون عمن يكون هذا البطل الذي يكرمه العالم كله ويشاهد أفلامه، فيما الهند، ذات السينما التي تنافس سينما هوليوود عدداً، لا تجد له مكاناً في ستديواتها وشركات انتاجها. ترى أفلم يقل شخص يوماً: لا مكان لنبي في بلده؟

بارادجانوف

توليف متواصل تعبيراً عن روح الشعب

كل فنان، إذا كان حقيقياً، يمكن أن يقال إنه لا يشبه أي فنان آخر... فشرط كينونة الفنان أن يكون مختلفاً. ولكن هناك فنانين، يختلفون فعلياً وكلياً حتى عن الصورة المعهودة لتصور الفن الذي يمارسونه، وهؤلاء هم الذين عادة ما يؤسسون من جديد، معيدين في كل مرة اختراع فن من الفنون، أو أكثر من فن في آن معاً. من هؤلاء المخرج الأرمني – خلال العصر السوفياتي – سيرغي بارادجانوف، هذا الفنان الذي كان كلاً واحداً في فنه وحياته، فلم يستخدم فنه وحده للمشاكسة انطلاقاً من الهامش، بل كان وجوده كله مشاكسة، على السلطات وعلى التاريخ وعلى فن السينما نفسه، هذا الفن الذي كان ميدانه الشاسع، ولكن ليس الوحيد.

إذاً، بعد روشا وبرغمان وكاسافتس وغوناي وساتياجيت راي، ها هو سيرغي بارادجانوف يحتل هنا مكانته بين كبار الهامشيين في فن السينما. ولربما كان يمكن له أن يكون في مقدمهم لأنه – كما نقول – كان هامشياً على أكثر من صعيد. أما أفلامه فكانت بدورها هامشية في مواضيعها (المستقاة غالباً من الحكي الشعبي لما لا يقل عن ثلاث أمم، الأرمنية والجورجية والأوكرانية)، كما في لغتها السينمائية (حيث غالباً ما كانت هذه اللغة لغة توليف، ليس بالمعنى السينمائي، بل بالمعنى التشكيلي للكلمة، كما سنرى في السياق ،(وأخيراً في حضورها أمام الجمهور (إذ ان السلطات السوفياتية غالباً ما منعتها من العرض أو من التصدير)، كما في عجزها عن أن تقنع السلطات السينمائية في الاتحاد السوفياتي الذي كان مترامي الأطراف بتمويلها. ومن هنا ما نلاحظه من أن عدد السيناريوهات المكتملة التي لم يحققها بارادجانوف خلال مسيرته السينمائية، فاقت في عددها ـ ومن بعيد – الأفلام التي حققها.

هاكم حكاية حياتي كلها... انظروا. حين كنت صغيراً لعبت دور فلاديمير ايليتش لينين في فيلم سينمائي... هنا أمثل دور غروشنسكي... هذه لوحة من الغيوم. هذا هو كاثوليكوس أرمينيا. هذه الصورة تمثلني وأنا في العشرين. ذلك الحين كنت قد أصبحت تلميذاً في معهد السينما. في الوسط صورة لي ختمت دليلاً على دخولي المعتقل». بصوته الأبح الشبيه بصوت شارل آزنافور، ونظراته الماكرة، كان يحلو لسيرغي بارادجانوف أن يشرح بنفسه لزواره وأصدقائه سيرة حياته هذه وقد عبر عنها في مئات الصور التي اعتاد أن يلصقها الى جانب بعضها البعض. وأشهرها هذه التي نشير اليها هنا. هذا النوع من الكولاج كان يحققه بارادجانوف منذ صغره... أي منذ كان لا يزال يسمى سركيس باراجانيان. وهذا الكولاج يمكننا ان نرى اليوم انه كان يعلن باكراً عن ولادة سينمائي. فالسينما فن التوليف بامتياز. غير ان التوليف لم يقتصر، في حياة بارادجانوف على السينما... بل على حياته نفسها. كيف لا نقول هذا يا ترى عن أرمني ولد في جورجيا ودرس السينما في موسكو، وحقق معظم أفلامه في أوكرانيا، انطلاقاً من مواضيع أرمنية – جورجية – أوكرانية. ثم كيف لا نقول هذا عن فنان أمضى سنوات عدة في السجن، رسمياً بتهمة الشذوذ الجنسي

وتهريب القطع الفنية، ولكن عملياً بالتحديد لأن أفلامه كانت تشذ عن القواعد المعمول بها في ذلك البلد الذي كان، مع ذلك، حلماً بالنسبة اليه؟

لا يمكن اعتبار مرور سيرغي بارادجانوف في مسار الفن السينمائي مروراً عادياً. فبالنسبة اليه هذا الفن لا يمكن إلا أن يكون تعبيراً عن الروح الداخلية. عن دور الفنان في الحياة وفي حياة الناس. عن روح الشعب الحقيقي. في اختصار، لا يمكن للفن إلا أن يشاكس. وان تشاكس، معناه أنك تنتمي الى الهامش. مهما يكن، لم يأت انتماء بارادجانوف الى الهامش اختياراً. فحين تكون ابن أقلية في وطن هامشي. وتكون فناناً في بيئة كان قد خيّل اليها ان الفن صار جزءاً من تاريخها أمام واقع بائس تعيشه، لا يعود في إمكانك إلا أن تكون على الهامش. وإلا أن تحاول بالتالي، طوال حياتك، ان تخترع لنفسك متناً خاصاً بك، تكون أنت في مركزه صانعاً من حولك هوامش كثيرة. هذا المتن كان هو لوحات بارادجانوف. كما كان هو أفلامه، قصيرة أم طويلة، خصوصاً مشاريعه الكثيرة التي لم يحققها، والتي زاد عددها حين رحل عن عالمنا عام ١٩٩٠، عن ٢٣ مشروعاً، ما يزيد كثيراً عن عدد الأفلام التي حققها بالفعل. فإذا أضفنا الى هذا أن جزءاً لا بأس به من الأفلام التي حققها لم يعرض في بلاده (أرمينيا – جورجيا – أوكرانيا... الاتحاد السوفياتي عموماً) خلال حياته، تكون الدائرة قد اكتملت.

ومع هذا لم يكن ثمة في بدايات بارادجانوف ما يشير الى ان سينماه ستكون مشاكسة. بل لعل في الإمكان القول انه حظي، في بداياته وحتى أواسط سنوات الستين من القرن العشرين على الأقل، بما يشبه الرعاية والتشجيع الرسميين... فهي مرحلة كان يحقق فيها، على أي حال، أفلاماً قصيرة يبدو معظمها سائراً في الدروب الممهدة، ممتثلاً لما يمكن الرسميين أن يغضوا الطرف عنه. لكن ارهاصات «الانفجار» بدأت تظهر عام ١٩٦٤_ ١٩٦٥ ، وتحديداً بالتزامن مع خروج بارادجانوف من قوقعة السينما الممتثلة، الى رحابة الفن الكبير. وبالتزامن أيضاً مع عرض أول فيلم روائي طويل له في أنحاء العالم. الفيلم الذي انفجر كالقنبلة وسط عادية السينما السوفياتية في ذلك الحين: »أشباح الجدود المنسيين» (الذي عرف أيضاً بـ «خيول النار»). غير ان

الانفجار الأول كان جمالياً... السياسة والرد على المشاكسة سيأتيان لاحقاً. ففي المقام الأول أتى» أشباح الجدود المنسيين» فيلماً عابقاً بالجمال على بساطة موضوعه الذي بدا أقرب الى أن يكون نقلاً الى بلاد الجبال الكارباتية لحكاية روميو وجولييت أو حكاية قيس وليلى. نعرف أن مثل هذه الحكاية يكثر في تاريخ السينما. غير أن بارادجانوف تمكن من تحويل الموضوع الى حكاية أسطورية لاعباً على تقسيم الفيلم أقساماً بعدد شهور السنة، وعلى دور الغناء الشعبي والكورس، مشتغلاً على تقديم صورة مدهشة، بل مباغتة لروعة الطبيعة وانسجام الإنسان معها في تلك المنطقة من العالم.

عرض هذا الفيلم، من دون أن يثير أية اشكالات حقيقية في مناطق عدة من العالم، وكان يمكن له أن يمر دائماً مرور الكرام، لولا ان بارادجانوف نفسه، ابان عرض الفيلم في فرنسا (ربيع سنة ١٩٦٦)، نشر في صحيفة لويس اراغون الشيوعية تحديداً «الآداب الفرنسية» نصاً يبدو انه تعمد فيه أن يكون مشاكساً، وينضح بحس قومي – شعبي، من النمط الذي لم يكن مستساغاً عند بدايات عصر الدوغماتية آنذاك في الاتحاد السوفياتي.

كان رد الفعل، على أي حال، مجرد حذر أبدته السلطات الرسمية في موسكو وغيرها من عواصم الاتحاد المعنية، تجاه فنان يحب أن يجاهر بمشاكسته وهامشيته في وطن الفردوس الاشتراكي الجامع المانع الماحي للهويات... وهذا الحذر تحرك أكثر بعد شهور حين حقق بارادجانوف فيلماً قصيراً عن الرسام الأرمني هاغوب هوفناتانيان... ثم حقق في العام التالي فيلماً آخر «ذا نزعة قومية» هو عن مدينة كييف عاصمة أوكرانيا هذه المرة) وطنه الثالث)، وعنوانه «جداريات كييف».

حتى هنا كانت اللعبة قد أصبحت لعبة قط وفأر خفيفة بين بارادجانوف والسلطات. ويبدو أنه هو، أمام بدء انتشار سمعته واسمه في العالم كله، وتنبه هذا العالم الى كمّ المشاكسة – ولم يكن حديث الانشقاق قد بدأ يصبح جدياً بعد – أراد أن يزيد الجرعة. فحقق حلماً قديماً لديه، وربما لدى كل فنان أرمني حقيقي اكتشف قدرة السينما على أن تقول روح الشعب المتمثلة في مبدعيه وأبطاله: حقق فيلماً عن «سايات نوفا» الشاعر الراهب الأرمني الذي عاش في القرن

الثامن عشر، والذي كان في الأصل يحمل اسم هاروتيون) تعني الانبعاث في الأرمنية)، والذي - مثل بارادجانوف – ولد في تبليسي عاصمة جورجيا وعاش للشعر والحكمة ناصحاً ملك جورجيا، حتى حل الغضب عليه، وانزوى داخل دير، وقتل لاحقاً بسيوف الجنود الترك الفرسان الذين أرسلهم شاه ايران لنهب المدينة وتدميرها. بالنسبة الى الأرمن والى الجورجيين على السواء، تعتبر شخصية« سايات نوفا» شخصية قومية تاريخية لشاعر ومقاتل وراهب قاتل الظلم وافتدى بلاده. وبارادجانوف حين حقق هذا الفيلم، مقسماً اياه، كما حال «أشباح الجدود المنسيين» فصولاً، كان يعرف سلفاً ان نقمة السلطات ستحل عليه. وبالفعل، منذ أنجز هذا الفيلم عام ١٩٦٩ ،تدهورت علاقة المخرج مع الدولة السوفياتية تماماً، حتى وان كان تغيير في عنوانه من «سايات نوفا» الى «لون الرمان» قد سمح بعرضه على نطاق ضيق أو وصوله، مهرباً غالباً الى الخارج... وأحياناً في نسخة مولفة في شكل سيئ حققها المخرج يوتكفيتش من دون رضا بارادجانوف التام.

طوال السنوات الأربع التالية لم يتمكن بارادجانوف من تحقيق أي فيلم جديد له، مع انه قدم ما لا يقل عن خمسة سيناريوات. والحال أن السلطات السوفياتية، أمام الضجيج الذي راح يصاحب الحديث عن بارادجانوف في الخارج، أمعنت في عنادها ضده، وهكذا، في العام ١٩٧٣ ،لم يعد يكفيها منعه من تحقيق أفلام جديدة، بل «لفقت» له تهماً متنوعة مكنتها من اعتقاله ووضعه في سجن في أوكرانيا وحكم عليه خمس سنوات سجناً. وازاء هذا الاعتقال الذي بدا لكثر تعسفياً انتفض مثقفون كثر في العالم، بينهم الشاعر الفرنسي لوي اراغون، الذي كان – بالطبع - مسموع الكلمة في البلدان الشيوعية، والذي تدخل شخصياً لدى الزعيم السوفياتي بريجنيف... فأطلق سراح بارادجانوف في اليوم الأخير من عام ١٩٧٧ ،ليعود الى بيته في تبليسي، ولكن من دون أمل بأن يتمكن من تحقيق أي فيلم جديد... فالسلطات السينمائية السوفياتية قاطعته تماماً. لكنه في الوقت نفسه، واصل ممارسة هوايته في الرسم وتوليف الصور... بل صار بيته محجّة لفنانين وأصدقاء كثر راحوا يزورونه آتين من شتى أنحاء العالم

متضامنين معه. أما هو فإنه، إذ عجز عن مشاكسة السلطات بأفلام ما عاد قادراً على تحقيقها، لم يوفر هذه السلطات لفظياً، وفي أساليبه في الرسم.

وهكذا، في الوقت الذي بدا فيه عام ١٩٨٢، على وشك أن يعثر على طريقة يحقق بها فيلماً جديداً له، اعتقل من جديد بتهمة اللواط، وأودع السجن مدة سنة تقريباً. وخلال تلك السنة كتب بارادجانوف سيناريو «حكاية قلعة سورام»، الفيلم الذي بعد فترة يسيرة من خروجه السجن، حققه – وكان غائباً عن تحقيق أي فيلم منذ ما لا يقل عن عقد ونصف العقد من السنين – والحقيقة أن هذا الفيلم أتى تحفة غير متوقعة، تنتسب تماماً الى تحفتي الفنان السابقتين «أشباح...» و«سايات نوفا». واذ عرض هذا الفيلم في العالم أجمع مؤكداً قدرة بارادجانوف الدائمة على التجديد انطلاقاً من الأساطير الشعبية التي جعلها غذاءه اليومي (الأسطورة هنا جورجية عن حصار وقتال وافتداء، وقرابين تدفن في أسوار قلعة بغية تحقيق النصر على العدو الغازي)، ومفاجأة عالم الفن انطلاقاً من لغة سينمائية مدهشة، يشكل اللون والتمازج بين الإنسان والطبيعة عمادها. حقق «حكاية قلعة سورام» نجاحاً كبيراً... وتبعه معرض في تبليسي لأعمال باراد جانوف الفنية التي كان حققها خلال سنوات سجنه الطويلة. ومن هنا لم يعد صعباً عليه أن يتابع مسيرته، خصوصاً وأن برسترويكا غورباتشيف، كانت قد هيمنت رامية الجمود البريجنيفي في مزبلة التاريخ.

وهنا حل القدر في مشاكسة بارادجانوف، محل السلطات الستالينية الآفلة، اذ لم يعش فنان أرمينيا الجورجي - الأوكراني المشاكس، سوى سنوات قليلة بعد ذلك، مكنته، على أي حال من أن يحقق فيلماً رائع الجمال عن الرسام الجورجي بيروزماني (تسجيلي في ٢. دقيقة ،(ولكن مكنته بخاصة من تحقيق فيلم روائي طويل أخير، سيبقى في نظر كثر أروع أعماله وأجملها (اذا استثنينا ما كان متوقعاً لآخر سيناريو كتبه وكان يزمع تحقيقه حين مات، أي «الاعتراف» الذي كان سيسفر عن فيلم عن سيرته الذاتية) والفيلم الذي نعنيه، بهذا، هو «آشيك كريب» (العاشق الغريب)، وهو حكاية أخرى عن شاعر عاشق، من نوع الحكايات التي لم تبرح خيال بارادجانوف وفنه طوال حياته.

في موضوعه لا يبدو هذا الفيلم شديد الاختلاف لا عن «أشباح الجدود المنسيين» ولا عن عدد من أفلام قصيرة أخرى، لكنه فاق في جمالياته، هذه المرة، أي عمل مشابه آخر... وتفوق كذلك في لغته التوليفية، ليبدو أشبه بلوحة من لوحات الفنان المعتادة، وذلك أن بارادجانوف الذي قسم هذا الفيلم، المأخوذ عن قصة للكاتب ليرمنتوف، الى عشرين مشهداً، جعله يبدو مثل قصيدة ومثل كولاج في الوقت نفسه، جاعلاً لكل مشهد عنواناً مثل« يحب... لا يحب»، «طقوس الخطبة»، «ألم الشاعر»، «يرحل ليكسب مالاً»... الخ.

حقق بارادجانوف هذا الفيلم عام ١٩٨٨، معلناً أن فيلمه التالي سيكون «الاعتراف»، لكنه ما لبث أن رحل عن عالمنا عام ١٩٩٠، وهو على وشك البدء في التحضير لتصوير ذلك العمل الذي كان سيحكي من خلاله حكايته: حكاية «شاعر» قسمت حياته مشاهد مشاهد، وعاش لفنه وللحب، وآمن دائماً أن روح الشعب وأصالته، هما المتن الحقيقي لعالم يحاول دائماً أن يهمشهما، تحت وقع الأدلجة والمحو المتواصل للفرد، لحساب جماهير تمضي كالخراف.

عشرة أفلام هزت سينما العالم

الأفلام العشرة التي نقدمها هنا ليست بالضرورة أهم الأفلام التي عرفها تاريخ الفن السابع، فن العصور الحديثة من دون منازع. ولا هي أجمل الأفلام ولا حتى تلك التي حققت نجاحات تجارية خارقة. هي بكل بساطة، أفلام أثّرت في فن السينما نفسه، وأحدثت فيه ثورة مزدوجة: فنية وفكرية... وغالباً ما دفع أصحابها ثمن سيرهم في عكس التيار. إذاً نحن هنا في قلب التاريخ المشاكس للسينما. في قلب تاريخ أفلام ما كان في وسع الفن السابع السينمائي أن يكون ما هو عليه اليوم لولاها. بعضها نجح. بعضها

خسر. بعضها لعن. بعضها قدم كمثال أعلى لفن السينما. لكنها كلها أفلام عاشت، أو عاشت في ذاكرة أهل الفن الجميل الصعب الساحر، فاستحقت أن تخلّد معاً.

"التعصب" لغريفيث

الفشل مصير الفيلم الأضخم

"غريفيث هو أبونا جميعاً. إنه هو الذي اخترع كل شيء وابتكر كل شيء. ولا يوجد سينمائي في عالمنا هذا لا يشعر أنه مدين لغريفيث بشيء ما. بل إن أفضل ما في السينما السوفياتية ولد من رحم "التعصب". أما أنا فإنني أدين له بكل شيء"٠قائل هذا الكلام هو سيرغاي إيزنشتاين، أحد أكبر فناني السينما في النصف الأول من القرن العشرين، والذي جرت العادة على أن تصنف معظم أفلامه على رأس أعظم الأفلام في تاريخ الفن السابع. منذ زمن بعيد يعتبر إيزنشتاين أكبر شهرة

وأهم مكانة من ذلك المخرج الأميركي الذي يتحدث عنه بهذه العبارات ويمجد في طريقه فيلمه "التعصب". ومع هذا فإن نظرة منصفة ومحايدة في تاريخ ولادة السينما كفن حقيقي، ستظهر أن "التعصب" لا يقل قيمة عن "الدارعة بوتمكين" فيلم إيزنشتاين الأكبر والذي يصنف أولاً بين أعظم عشرين فيلماً في تاريخ السينما. بل إن "التعصب" الذي يمكن اعتباره أول فيلم في تاريخ هذا الفن أحدث في السينما هزة حقيقية: ثوّر فن الصورة المتحركة ورسم علاقة السينما بالتاريخ، وقال إن السينما يمكنها أن تكون أيضاً مكان تأمل فلسفي وأخلاقي حول الوجود، وصفحة يمكن أن ترسم عليها صور التاريخ وشجونه. ومن هنا إذا كان للمرء أن يستعرض الشرائط التي أحدثت في تاريخ السينما ثورة حقيقية، لن يجد مفراً من أن يبدأ بـ"التعصب".

وكان في وسع المرء، أيضاً، أن يبدأ بفيلم آخر لغريفيث نفسه، سابق عليه بحوالي عام واحد هو "مولد أمة". خصوصاً أن التجديدات التقنية الثورية التي ارتبطت بـ"التعصب" كانت موجودة وإن بأشكال بدائية في "مولد أمة" لكن أهمية التعصب تكمن في أنه جاء أكثر كونية من سابقه، بل أتى كرد مباشر عليه، إذ أن "مولد امة" اتهم بالتعصب والفاشية والع[illegible]ة

"الكوكلاكس كلان" اليمينية الأميركية المتطرفة، فهوجم حين عرض ودارت المواقف ضده. صحيح أن غريفيث يومذاك لم ينكر هذا ولم يتراجع، لكنه قال إن ما في "مولد أمة" من تعصب إنما هو صورة لما يحدث في العالم... وليس في عالم اليوم فقط، بل منذ أقدم العصور. وهكذا كان دافعه لتحقيق "التعصب" البرهان على قوله هذا. فغريفيث حين اشتد الهجوم ضده بعد عرض "مولد أمة" أصدر بياناً جاء فيه:" إن التعصب هو في خلفية كل أنواع الرقابة. التعصب هو الذي جعل من جان دارك شهيدة. هو الذي دمر أول مطبعة... وهو الذي اخترع ساحرات سالم"

بالنسبة إليه كان التعصب إذاً هو العدو الأول للحب ولكل ضروب البرّ والإحسان.

ولكن كيف استطاع غريفيث أن يروي "التعصب" بلغة سينمائية، كيف كان في إمكانه أن ينفذ رغبته التي عبر عنها في قوله:" إنني أريد أن أفضح النزعة اللاإنسانية التي هيمنت على العلاقة بين البشر خلال الألفين والخمسمئة سنة المنصرمة"؟

حسناً... لقد تمكن غريفيث، إذ قلّب فصول التاريخ من العثور على مئات الحكايات التي تنتمي إلى كل الأزمان والأماكن. وكان سبق له خلال الاشتغال على فيلمه الكبير السابق "مولد أمة" (١٩١٥) أن اشتغل في أوقات فراغه على فيلم قصير عنوانه "الأم والقانون" يروي حكاية معاصرة حدثت قبل سنتين، أي في العام ١٩١٣، وتتعلق بإطلاق النار على عدد من عمال الصناعة المضربين في إحدى الولايات الأميركية، وعلاقة الحادثة بالعصابات المهيمنة على النقابات والسلطة في آن معاً. وكانت الحكاية تركز على اتهام زعيم العمال، ظلماً، بجريمة قتل وسجنه. وكان غريفيث رأى أن التهمة والسجن إنما كانا من نتائج التعصب الرسمي ضد البائسين. وهكذا كان في إمكانه أن يستخدم ذلك الشريط، الذي امتنع عن عرضه مستقلاً، بعد النجاح الذي كان من نصيب "مولد أمة"، كفصل معاصر في رباعية راحت بسرعة ترتسم في ذهنه: رباعية يمكنها في إجمالها أن تقول ما شاء قوله حول التعصب.

والأجزاء الثلاثة من تلك الرباعية، عادت بغريفيث إلى عصور ما قبل المسيح، ثم إلى زمن السيد المسيح، فإلى أواخر القرن السادس عشر... عبر حكايات ذات دلالة اختارها بدقة ليوالف بينها. وهكذا صار الفيلم رباعياً على الشكل الآتي:

الحكاية الأولى عنوانها "سقوط بابل" وترينا كهنة بابل، في معبد الإله بعل، وهم يتآمرون بعون من الإمبراطور الفارسي قورش ضد الأمير بالتازار، ابن ملك بابل نابونيدوس... لأنهم رأوا أن الدعوة الدينية التي بدأ بالتازار ينادي بها، شديدة التسامح وبعيدة كل البعد من التعصب، ما يعرض دينهم إلى الهلاك. وهكذا تنجح مؤامرة المتعصبين، وتقوم قوات قورش الفارسي بغزو بابل وتقضي على الأمير بالتازار.

عنوان الحكاية الثانية هو "حياة وآلام السيد المسيح"، وأتت أقصر أجزاء الفيلم، إذ اكتفى فيها غريفيث بتصوير مؤامرات الكهنة الفريسيين ضد التسامح

الذي أتى به السيد المسيح، وصولاً إلى صعوده درب الجلجلة حتى يصلب من جانب الذين خافوا على تعصبهم الأرعن من سطوة الدين الجديد.

وفي الحكاية الثالثة، يقفز غريفيث إلى العام ١٥٧٢، وتحديداً إلى يومي ٢٤ و٢٥ آب (أغسطس) الداميين من ذلك العام، حينما حدثت مذبحة سان بارتلميو، التي ذبح خلالها الكاثوليك المتعصبون، أعداداً كبيرة من البروتستانت الفرنسيين (الهوغونوت)، تنفيذاً لأوامر الملك شارل التاسع، الذي كان خاضعاً لضغوط أمه كاترين دي ميديسيس

أما الجزء الرابع والأخير، فهو المتعلق بحكاية الإضراب العمالي، الذي ينقلنا إلى بدايات القرن العشرين وإلى ولاية أميركية ليرينا أن التعصب لا زمان له محدداً ولا مكان له واحداً.

وللربط بين هذه الحكايات الأربع، صوّر غريفيث مشهداً يعود في كل مرة لأم تهدهد طفلها في مهده، وفي خلفية الصورة ثلاث نساء غامضات، من الصعب معرفة ما الذي يفعلنه هنا. وعلى سبيل التمهيد لذلك آثر غريفيث أن يصور مشاهد خيالية مستقبلية تتأرجح بين قصف مدينة نيويورك بقنابل ضخمة، وأخرى تصور انهيار الطغاة الذين يحكمون هذا العالم، وثالثة تصور إلغاء السجون وتحطيم كل أدوات التعذيب، وتحرير أبناء الشعوب، ليتوج ذلك كله بسلام شامل وإخاء تام بين الشعوب والأمم... ولنذكر هنا أن غريفيث يوم انتهى من كتابة السيناريو، وقف يتأمل الصفحات متمتماً:

"لقد عثرنا على لغة كونية. لقد امتلكنا القوة التي يمكن أن تجعل الناس أخوة وأن تنهي الحروب إلى الأبد"، وإذ نظر إلى المتعاونين معه أضاف:

"آمل منكم أن تتذكروا هذا كله كلما وقفتم أمام الكاميرا".

كان غريباً، طبعاً، أمر غريفيث لاسيما لمن يتذكر أنه كان هو نفسه الذي مجّد جماعة "كلوكلاكس كلان"، وهاجم السود بشدة في فيلمه السابق. فكيف يمكن تفسير هذا الانقلاب؟

من الصعب الإجابة عن سؤال مثل هذا كما من الصعب رد الأمر إلى نزوة فنان، أو إلى جهله في السياسة أو الفكر. ومن هنا نتجاوز هذا الأمر, لننتقل إلى الثورة الحقيقية التي حملها هذا الفيلم، وكانت ثورة شكلية فنية بمقدار ما

كانت ثورة سياسية (داخلية لدى غريفيث)، ومن دون أن يغيب عن البال ان "التعصب" لم يكن أولاً في شكله الفني، إذ كانت سبقته أعمال مشابهة- وأيضاً في أجزاء أحياناً- لجورج ميلياس ("الحضارة عبر العصور"١٩٠٨) وغيره.

المهم هنا هو أن غريفيث الذي سيروى لاحقاً أنه جعل منطلق فيلمه عبارة من قصيدة "أوراق العشب" لوالت ويتمان هي "... هاهو المهد يتأرجح أبداً، موحداً بين الحاضر والمستقبل"، أراد أن يوحد الأزمان كلها في لغته السينمائية المبتكرة، معتمداً إلى أقصى الحدود على فن المونتاج (التوليف) الذي سيعتبر أحد كبار مؤسسيه. وهكذا جعل الحكايات الدرامية الأربع في فيلمه تتقاطع وتنطبع على بعضها بعضاً. وجعل المتفرجين يعبرون من حكاية إلى أخرى، من دون أن يحدث أي قطع في التطور الدرامي للعمل ككل.

وهكذا، بفضل لغة غريفيث السينمائية الثورية، لا تكون استعادة حكاية بعد سرد الأخرى، عند النقطة التي كنا تركناها عندها، بل عند النقطة الدرامية التي كانت أوصلتنا إليها الحكاية التالية. صحيح أن غريفيث كان استخدم هذا الأسلوب في "مولد أمة" لكنه هنا أوصله إلى ذروة تعبيرية قد نقول إن سنوات طويلة ستمر على السينما من بعده قبل أن تتمكن من إيجاد لغات تضاهيها أوتتجاوزها.

والحال أن غريفيث، الذي أسس شركة إنتاج خاصة به كي تشرف على تحقيق الفيلم، أدرك منذ البداية أنه في صدد مشروع كبير، بل ربما أكبر مشروع في تاريخ السينما حتى ذلك الحين، وإن فيلماً ستقترب مدة عرضه في نهاية الأمر من أربع ساعات، ويتضمن كل تلك المشاهد والأحداث التاريخية، لا بد من أن توضع في تصرفه إمكانات هائلة لم يسبق لفن السينما أن عرف ما هو على ضخامتها من قبل.

وهكذا، مقارنة مع ما كان عليه وضع السينما في ذلك العام(١٩١٦) فإن الإمكانات التي وفرها غريفيث لفيلمه تفوق الوصف. وهذا ما جعل الفيلم يكلف حوالي مليوني دولار، علماً أن الجزء الأكبر من هذا المبلغ أنفق على تصوير الحكايات التاريخية الثلاث الأولى، وتحديداً على ألوف الكومبارس والديكورات، حيث إن ديكورات بابل وحدها كلفت نحو ربع مليون دولار.

ولنذكر هنا أن غريفيث استخدم في فصل سان بارتلميو وحده أكثر من ألفي كومبارس، كما استخدم ٣ آلاف كومبارس لمشاهد فصل السيد المسيح،

وبين ٤آلاف و٦ آلاف لمشهد بابل. أما مشهد المعارك بين قورش وبابل فاستخدم فيها وحدها نحو ١٥ ألف كومبارس مدججين بالسلاح .

أما بالنسبة إلى الديكورات، فإن ضخامتها لا تزال مثار إعجاب ودهشة حتى اليوم. بل إن ثمة من قال إنها تمثل بالنسبة إلى تاريخ السينما، ما مثلته الأهرامات بالنسبة إلى تاريخ البشرية. ويروي المؤرخون أن تلك الديكورات بنيت فوق مساحة لم تقل عن ٢ كلم مربع في أراض خالية تقع إلى الشمال من سانست بوليفار في لوس أنجيلوس. ويروون أيضاً آن أبراج أسوار بابل لم يكن يقل ارتفاعها عن ٧. متراً لأسوار تمتد على طول ٨٠. متر. أما ديكورات القدس فبنيت في أرض تبعد نحو ٥ كيلومترات إلى الشرق من استوديوهات ماجستيك. فيما بنيت باريس القرن السادس عشر على بعد عشرين كيلومتراً من هوليوود. ومن أجل تأمين عمليات النقل والانتقال بين هذه الديكورات والاستوديوهات أنشئت خطوط سكك حديد خاصة، كما أقيمت ثلاث قرى من الخيام آوت طوال عام بكامله ألوف العمال والتقنيين.

كان غريفيث القائد الأول والأوحد لهذا كله. ولنصغ إلى ليليان غيش ممثلته الرئيسة (قامت بدور الأم التي تهز المهد حيث استغرق تصوير "كل" مشاهدها ساعة واحدة لا أكثر، لكنها رافقت تصوير الفيلم كله، كما شهدت ولادته) لنصغ إليها تروي كيف انهمك غريفيث في العمل بطاقة مذهلة وتصميم وعزم كبيرين، منذ بداية تنقيبه في المراجع التاريخية. "لقد كانت معلوماته الموسوعية تثير إعجابي على الدوام. لكن تلك التي استخدمها أثناء تصوير "التعصب" أبهرتني تماماً" . وتضيف أن غريفيث "كالعادة صور فيلمه من دون الاعتماد على سيناريو محدد مرسوم سلفاً... "، وهو تأكيد لابد من استغرابه في هذا السياق. وغيش هي نفسها التي تقول في مذكراتها، بعد أن تستعرض فخامة و"واقعية" الديكورات:" بعد أربعين عاماً من إنجاز الفيلم زرت وشقيقتي دوروثي مدينة القدس. وعلى الفور هيمن عليّ شعور غريب فحواه أنني سبق لي أن شاهدت ذلك كله من قبل. ورحت طوال الوقت أتوقع أن يظهر أمامي غريفيث فجأة في القدس معتمراً قبعته في شكل فوضوي، حاملاً مكبر الصوت يلقي من خلاله تعليماته على مساعديه...".

وكانت تلك، على أي حال، الصورة المعهودة التي حفظتها ذاكرة السينما لغريفيث.

فما الذي أسفرت عنه كل تلك الجهود؟

فشل مالي مريع، على رغم الإقبال الكبير على الفيلم. فإذا كان هذا الفيلم حمل في داخله، وبالارتباط مع شخصية مبدعة، كل دلائل العظمة ومقومات النجاح، فإن نقطة ضعفه الكبرى تكمن، بالنسبة إلى المؤرخين، في كونه حقق في العام ١٩١٦ وبمعنى مزدوج للكلمة:

فمن ناحية كان الزمن أبكر من أن يتيح لمثل تلك اللغة السينمائية التجديدية "بل الثورية" التي استخدمها غريفيث، الوصول كما هي إلى جمهور كان اعتاد الأعمال السردية الخطية، خصوصاً أن الفيلم حمل في أعماقه تفاوتاً "خلاّقاً وإنما غير مقبول في تلك الأزمان المبكرة" بين تصور ثوري للغة السينما ودورها، وبنية فنية شديدة الحداثة، وإيقاعاً مدهشاً، وطموحاً كبيراً ومشروعاً لفنان كبير، من ناحية، وبين ضعف ظاهر داخل كل مشهد على مستوى البناء الدرامي القائم على دوافع لا يمكن تصديقها، من ناحية ثانية. ما جعل "موضوع الفيلم الأساسي يختفي خلف سذاجة المحاججات التي تفسره" بحسب رأي المؤرخ جان متري.

ومن ناحية أخرى، جاء الفيلم حاملاً رسالة سلام ومحبة بين الشعوب خصوصاً إلى الشعب الأميركي. لكن الشعب الأميركي كان، حينما بدأ عرض الفيلم، يستعد لدخول الحرب العالمية الثانية بحماس منقطع النظير. من هنا كان اختيار زمن العرض سيئاً، إذ سرعان ما انصرف الجمهور العريض عن الفيلم ليصبح كارثة بالنسبة إلى منتجيه ومن بينهم طبعاً غريفيث.

ولكن في الوقت نفسه، كان من حظ غريفيث أن الفيلم، بعد عرض أميركي أول وناجح في صالة "ليبرتي" النيويوركية يوم ٥ أيلول (سبتمبر)١٩١٦، في نسخة "نهائية" دامت ٣ ساعات وأربعين دقيقة، عرض في شكل رسمي أيضاً في لندن داخل قصر باكنغهام في حضور الملك وحاشيته، فلقي من الإعجاب ومن دعم عدد من كبار الكتاب الإنكليز(من شو إلى لورانس... وغيرهم من كبار النافذين في

الثقافة البريطانية) ما جعل السلطات تكلف المخرج بتحقيق فيلم "قلوب العالم" الذي لولاه لـ"مات غريفيث" من الجوع بحسب تعبيره هو نفسه، في شيء من المبالغة.

كل هذا يبدو الآن بعيداً جداً. وحده الفيلم يبقى شاهداً على زمن وعلى عزيمة مخرج. فإذا كانت الظروف قد حالت بين "التعصب" والنجاح الجماهيري في حينه، فإن الفيلم عاش وصار علامة من علامات السينما ومن مراحل ثورتها، بل واحدة من أولى ثوراتها. ولئن كان إيزنشتاين قد عبر عن ذلك في العبارات التي بدأنا بها هذه العودة إلى الفيلم، فإن علينا هنا أن نتوقف عند واقع أن جزءاً كبيراً وأساسياً من أهمية "التعصب"لا يكمن في العمل نفسه، بقدر ما يكمن في تأثيره الذي كان كبيراً ليس على فن السينما وحده، بل كذلك على فنون أخرى، إذ أن كتاباً – بين آخرين- من أمثال فولكنر ودوس باسوس وألدوس هكسلي وفرجينيا وولف لم يخفوا أبداً ما ألهمهم إياه هذا الفيلم الكبير في مجال التقطيع الروائي الحديث.

وفي ختام هذا كله هذه الحكاية: في احد مشاهد فيلم "صباح الخير يا بابل" للأخوين تافياني، والذي حقق في ثمانينيات القرن العشرين ليتحدث عن حكاية أخوين إيطاليين فنانين، يشاركان في صنع التماثيل التي تزين قصور بابل في "التعصب" يحدث أن يأتي والد الشابين إلى الولايات المتحدة، وهو في الأصل من بناة الكاتدرائيات في بلده. ويجمعه غداء تكريمي مع غريفيث نفسه. وإذ يحدث سوء تفاهم بين الاثنين يحتد غضب الأب فيخاطب المخرج الأميركي قائلاً:" اسمع أيها السيد أنا جد جد جد جد جدي يدعى مايكل أنجلو... فما هو اسم جد جد جد جدك". وهنا يبتسم غريفيث من دون أن يجيب. ترى أفلا يمكننا القول أن "التعصب" يكفي وحده جواباً على ذلك السؤال الغاضب؟

* يعتبر دافيد وارك غريفيث واحداً من كبار مؤسسي اللغة السينمائية، ومن أوائل الذين أعطوا فن السينما قيمته المعرفية والفكرية ناهيك بأبعاده الفنية.

وهو من مواليد بلدة لاغرانج في ولاية كنتاكي الأميركية عام ١٨٧٥ وكان في أول شبابه حينما التحق بالعمل السينمائي مع بدايات تحول السينما من اختراع بدائي إلى صناعة، فخاض شتى مهن هذه الصناعة وعلم نفسه بنفسه، في الوقت الذي كان ينفق فيه جل وقته في القراءة ومشاهدة الأفلام. وهو تحول، بذكائه الفطري وقوة شخصيته، إلى مخرج منذ عام ١٩٠٨، حين راح يحقق

عشرات الأفلام القصيرة في كل عام لحساب شركة "بيوغراف" أولاً... ثم حرص على أن يقتبس سيناريوهات أفلامه من الأدب العالمي، معتبراً – كما سيقول لاحقاً- كل تجاربه تمارين ستوصله إلى بداية الفن السينمائي الحقيقي. وهو بالفعل وصل إلى تلك البداية، بدءاً من عام ١٩١٣ حين حقق أول أفلامه الروائية الطويلة "ولادة أمة" فأثار به ما أثار من ضجة دفعته إلى خوض التجربة ثانية، وفي شكل أوسع مع فيلم "التعصب". وهو منذ ذلك الحين وعلى رغم خسائر أفلامه الباهظة، لم يتوقف عن العمل محققاً الفلم إثر الآخر، مقترباً من السينما التاريخية والسياسية وحتى الدينية من دون أي حذر. وهو واصل عمله السينمائي حتى عام ١٩٣١ حين حقق آخر أفلامه "الصراع" ليتقاعد من بعده عن الإخراج حتى وإن كان قد عاش حتى عام ١٩٤٨ .

ارتبط اسم غريفيث باسم الشقيقتين ليليان ودوروثي غيش اللتين لعبت أولاهما أدواراً في معظم أفلامه، ووضعت عنه كتاب مذكراتها الذي صدر بالعربية، مترجماً في منشورات "مؤسسة السينما السورية" ضمن سلسلة "الفن السابع". ومن أهم أفلام غريفيث إلى جانب "مولد أمة" و"التعصب"، "أهم شيء في الحياة"(١٩١٨)، "الزنبقة المحطمة"(١٩١٩)، "شارع الأحلام"(١٩٢١)، "يتيمتان في العاصفة"(١٩٢٢)، "أحزان الشيطان"(١٩٢٦) و"أبراهام لنكولن"(١٩٣٠) .

"الدارعة بوتمكين"

عبقرية الفنان والدعاية الحزبية

كان النازيون قد وصلوا لتوّهم إلى السلطة في ألمانيا، في ذلك الحين. وكان غوبلز قد بدأ، لتوه كذلك، مهامه وزيراً للدعاية في حكومتهم. وكان وزير الدعاية في الوقت نفسه أشبه بوزير للثقافة ومستشاراً لشؤون الإعلام. ولما كان غوبلز، مثل غيره من السياسيين في ذلك الحين، يدرك أهمية فن السينما وخطورته، كان من أول نشاطاته أن استدعى عدداً من السينمائيين والفنانين من بينهم فريتز لانغ صاحب "متروبوليس"، ليقول لهم بكل وضوح: "أريد فيلماً مثل" "الدارعة بوتمكين". ومع هذا كان "الدارعة بوتمكين" فيلماً روسياً من إنتاج حكومة الثورة البولشفية. وهو الفيلم نفسه الذي سيجمع لاحقاً أكثر من ٢٠. ناقد ومؤرخ سينمائي في بروكسيل (في العام ١٩٥٨) لإنتخابه الأول بين أهم عشرين فيلماً في تاريخ السينما العالمية.

"الدارعة بوتمكين" كان الفيلم الثاني في مسيرة مخرجه السوفياتي سيرغاي إيزنشتاين الذي حققه وهو في السادسة والعشرين من عمره، أكبر بسنوات قليلة فقط من الحادثة التي يرويها في الفيلم: حادثة ثورة بحارة "الدارعة بوتمكين" إبان أحداث العام١٩٠٥، التي حتى وإن كانت قمعت في روسيا القيصرية فإنها كانت الممهد الحقيقي و"البروفة" العامة لثورة ١٩١٧ الشيوعية البولشفية. والحقيقة أن إيزنشتاين حين كلف من قبل اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي تحقيق المشروع الذي سيؤدي إلى ولادة "الدارعة بوتمكين" لم يكن يعرف أنه سيحقق "أعظم فيلم في تاريخ فن السينما".

بالنسبة إليه وإلى مكلّفيه كان المطلوب "شريطاً دعائياً يمجد ثورة ١٩٠٥ كلها". يعرض، يصفق له، ثم يوضع على الرف. غير أن الظروف الإنتاجية السيئة من ناحية، وخيال إيزنشتاين الواسع من ناحية ثانية، وإلحاح المسؤولين الشيوعيين الراغبين في أن ينجز العمل بأسرع ما يمكن، كل هذا تضافر لحرف المشروع عن مساره. فهل سيأسف أحد على ذلك؟

كان المشروع في البداية يتعلق، إذاً، بفيلم شبه وثائقي يمجد تلك الأحداث الثورية التي كانت موسكو تحتفل بذكراها العشرين. وكانت اللجنة المركزية كلفت عدداً من السينمائيين المعروفين، من بينهم بودوفكين، الذي اختير له أن يحقق "الأم" اقتباساً عن عمل مكسيم غوركي، وإيزنشتاين الذي كلفوه أن يحقق

عملاً عنوانه "أيام ١٩٠٥". يومها انكب إيزنشتاين الشاب على المشروع في رفقة كاتبة سيناريو شابة هي نينا اغادجانوفا. وبالفعل تمت صياغة المشروع، على الورق، على شكل أقسام عدة، يصور كل قسم فصلاً مما حدث خلال ذلك العام. ومن بينها تظاهرات مهدت للثورة، وأحداث الأحد الدامي يوم ٩ كانون الثاني (يناير)، وحتى مجازر الحي العمالي بريسنيا، في موسكو. أما تمرد بحارة السفينة الحربية "الأمير بوتمكين" فكان ينبغي أن يكون فصلاً صغيراً في الفيلم. وما إن تمت كتابة السيناريو حتى بدأ التصوير في لينينغراد. ولكن بعد أيام بدأ الطقس يسوء إلى درجة أصبح معها التصوير مستحيلاً. فما العمل؟

قرر إيزنشتاين، أن يتوجه إلى أوديسا على البحر الأسود، حيث الطقس أفضل بكثير، فيصور المشاهد القليلة التي تشكل الحكاية المختصرة لتمرد البحارة. وذلك في انتظار أن يتحسن الطقس في الشمال فيستأنف العمل الأصلي. وبعد يومين من وصوله إلى تلك المدينة المرفئية، حدث له أن جلس في أعلى درج أوديسا الشهير المطل على الميناء، وطفق يأكل بعض حبات الكرز ويرمي بزورها من أعلى الدرج لتهبط متدحرجة. وفيما راح يراقبها تبدل في ذهنه كل شيء... وقرر أن يغير المشروع كله. فهل إنه في تلك اللحظة ثوّر، من دون أن يدري، فن السينما كله، وبدأ يحقق في ذهنه، ثم على الأرض ذلك الفيلم الذي ستكون له كل تلك المكانة لاحقاً؟

أجل يمكننا أن نقول هذا اليوم. مع أن ذلك لم يكن في ذهن "آكل حبات الكرز" ذي الستة والعشرين عاماً في ذلك الحين.

اليوم، حين يزور المرء مدينة أوديسا، لن يكون غريباً أن يقوده الدليل السياحي إلى ذلك الدرج ليروي له بلهجة المؤرخ الواثق، تفاصيل المذبحة التي حدثت فوقه، والتي صورها إيزنشتاين في "الدارعة بوتمكين" أعظم تصوير. ولكن هل سيدور في خلد الراوي والمستمع في تلك اللحظة، أن درج أوديسا لم يشهد في الحقيقة أية مجزرة؟ وأن المجزرة, إن كانت حدثت فعلاً فقد حدثت فوق جسر يبعد مئات الأمتار من المكان. كل ما في الأمر أن إيزنشتاين نقل مكان حدوثها لأن مخيلته كفنان ارتأت ذلك من دون أدنى اعتبار للحقيقة التاريخية.

حسناً،سيبدو هذا أمراً لا يصدّق لكنه هو الحقيقة. والحقيقة تقول على أية حال إن إيزنشتاين، لولا الدرج، لما كان فكّر في أن يحوّل المشهد الصغير إلى فيلم كامل. ومخيلة إيزنشتاين التي اشتغلت على هذا التغيير، هي التي – بمعاونة تقنية من نينا اغادجانوفا- حوّلت الفيلم كله من عرض تأريخي لأحداث معروفة- وكان سبق، حتى للسينما الأميركية، أن تناولتها في فيلم حققه زاكا في العام ١٩٠٥- إلى فيلم درامي ثوري، شكلاً ومضموناً، فبدلاً من أن يحول الفن إلى إيهام بالواقع، حوّل إيزنشتاين الواقع إلى لعبة فنية تخضع لكل قواعد اللعب الفني.

وهكذا نجد إيزنشتاين، في الشكل الذي انتهى عليه فيلمه، يأخذ الأحداث التاريخية الحقيقية في عريها ليقسمها إلى فصول خمسة يأتي نتاجها الحدثي والمنطقي مستجيباً لمتطلبات التراجيديا الكلاسيكية، مبدلاً فقط بين الفصل الثالث والخامس، والثاني والثالث وما إلى ذلك .

ومن هنا لم يتورع إيزنشتاين عن أن يجعل لكل فصل عنواناً دالاً خاصاً به.

من هنا فإن الفيلم، كما نعرفه اليوم ينقسم إلى الفصول الخمسة الآتية:

"رجال وديدان": وفيه تمهيد يستعرض أمامنا مناخ الحياة العام فوق السفينة الحربية، وصولاً إلى تصوير الديدان تنغل في الطعام المقدم إلى البحارة، ما يثير غضبهم ويحركهم في اتجاه الرفض والتمرد.

"مأساة تندرا": وتندرا بلدة صغيرة كانت الدارعة ترسو فيها، وهي غير بعيدة عن مرفأ أوتشاكوف إلى الشمال من البحر الأسود. وهذا الفصل يرينا رفض البحارة تناول الحساء الممتلئ بالديدان. ثم محاولة إعدام بعض البحارة المتمردين، ورفض رفاقهم إطلاق النار عليهم، وصولاً إلى الثورة الشاملة وقتل البحارة لعدد من الضباط .

"نداء الميت": وهذا الفصل الذي يبدأ وسط ضباب يلف ميناء أوديسا، وأبدى مصور إيزنشتاين الخاص إدوارد تيسيه روعة في تصويره حتى انقشاعه وظهور المدرعة، يرينا إنزال جثمان فاكولنتشوك في الميناء ونحيب البحارة

عليه ثم ظهور العلم الأحمر بعد الاحتجاج الصاخب (والعلم لوّن يدوياً بالأحمر في كل النسخ التي كانت متوافرة من الفيلم).

"درج أوديسا": وهو الفصل الأكثر روعة في الفيلم- والأبعد عن الحقيقة التاريخية كما أشرنا- هذا الفصل يبدأ بالتآخي بين البحارة والثائرين على متن الدارعة والمهيمنين عليها، وبين الناس البسطاء في الميناء وفوق الدرج. وخلال هذا المشهد فيما يكون المزارعون البسطاء يحملون الطعام والمؤن إلى البحارة، تبدأ المجزرة المرعبة. ثم تكون طلقة مدفع التحذير من السفينة في اتجاه مقر قيادة الجنرالات.

" اللقاء مع الخفر": هذا الفصل الخامس والأخير من فصول الفيلم والمأساة، يدور ليلاً، حيث يفترض، بناء لأوامر الجنرالات أن يطلق الخفر النار على بحارة "بوتمكين" إذ يعبرونهم بدارعتهم. لكن رجال الخفر يرفضون إطلاق النار صارخين:"إنهم أخوتنا" ما يؤدي إلى عبور الدارعة بوتمكين مكان مرابطة الخفر، من دون مشاكل أو اعتراض. ما يعلن فوز البحارة المتمردين...

من هذه الفصول الخمسة، بعناوينها "المسرحية" إذاً يتألف هذا الفيلم، الذي يمكن على أية حال اعتباره أكثر الأفلام "مسرحية" في تاريخ السينما، إذ أن إيزنشتاين طبّق فيه نظرياته حول "توليف العروض الجذابة"، وحول التوليف الإيحائي (مثلاً ثلاث لقطات لتمثال أسد توحي في نهاية الأمر وكأن الأسد يتحرك وينهض)، وحول إعطاء دلالة تاريخية لأحداث غير تاريخية. هنا في هذا الفيلم، وانطلاقاً من تأثره بمسرح مايرهولد، عرف إيزنشتاين، كما كان فعل في "الإضراب"(١٩٢٤) وكما سيفعل لاحقاً في "أكتوبر"، كيف يلغي البطولة الفردية معطياً الدور الأول للجموع، وهذا ما قاده بالطبع إلى أن يجعل مشهد المجزرة فوق درج أوديسا، يبدو أشبه بحفل راقص، كل حركة فيه ترتبط بالأخرى، موصلاً البعد الدرامي إلى ذروة التشويق والتعاطف،مثلاً، في مشهد عربة الطفل (وهو مشهد سيستعيده بريان دي بالما لاحقاً في أحد أروع فصول مشاهد فيلمه "الذين لايمسّون" ولكن في ظروف مختلفة تماماً).

والحقيقة أن بريان دي بالما، لم يكن الوحيد الذي تأثر بـ "الدارعة بوتمكين" عبر ذلك المشهد إذ أن هذا الفيلم لم يكف منذ وجوده عن ممارسة تأثيره، على فن

السينما. وهو، عادة، أول فيلم يدرس بتفاصيله الصغيرة في معاهد السينما، خصوصاً أن إيزنشتاين عرف فيه كيف يقيم ذلك التوازن الخالص بين حركة الأفراد وحركة الجماهير، بين تعاطف المتفرجين عاطفياً وتعاطفهم سياسياً، بين لغة الكاميرا ولغة التوليف. ثم خصوصاً بين ما هو مطلوب منه بصورة رسمية من قبل جهة حزبية حاكمة، وبين ما شاء هو أن يقوله ويعبر عنه كفنان له استقلاليته الإبداعية.

إن ما توصل إليه إيزنشتاين في النتيجة، كان ذلك التوازن المدهش، بين كل تلك المتطلبات... ما جعل الناقد والمؤرخ الفرنسي جورج سادول يقول: "مع الدارعة بوتمكين يمكن أن نقول أن سينما جديدة، هي السينما السوفياتية، تمكنت من أن تفرض نفسها على محبي السينما في العالم كله..."

ومع هذا لابد من الإشارة إلى أن كل هذا الفيلم لم يكن يشغل سوى صفحة واحدة في السيناريو الذي كتب سلفاً للمشروع ككل. ولم تكن هذه هي "المغامرة" الوحيدة في حياة هذا الفيلم. بل إن عرض الفيلم نفسه، وحياته اللاحقة، كانا أشبه بمغامرة ذات فصول لاتنتهي.

فمن ناحية أولى، قدم هذا الفيلم في عرضه الأول في قاعة "البولشوي" (الكبيرة) في موسكو، مساء٢١ كانون الأول(ديسمبر) وشاهده كبار المسؤولين. ومع هذا، حين بدأ عرض الفيلم في الدقيقة المحددة، لم يكن إيزنشتاين قد انتهى من توليفه كله بعد. من هنا كان على مساعده غريغوري الكسندروف أن يحضر "البكرة" الأخيرة على دراجة راحت تنهب به الأرض بين الاستديو والصالة، كي تعرض البكرة في موعدها تماماً.

غير أن ذلك العرض كان العرض الرسمي، الذي خرج منه إيزنشتاين بطلاً حقيقياً من أبطال الإتحاد السوفياتي والفن الدعائي التعبوي، من دون أن يدرك أي مسؤول وقتئذ القيمة الفنية المطلقة للعمل. أما عروض الفيلم الحقيقية في الإتحاد السوفياتي فبدأت يوم ١٦ كانون الثاني (يناير)من العام التالي ١٩٢٦ وهو قدم في برلين في العام نفسه، مع مصاحبة موسيقية كتبها ادموند ميزل. وكان ذلك العرض الألماني، الذي تواصل عاماً بكامله، ما جعل نجاح الفيلم في ألمانيا يفوق

نجاحه في مسقط رأسه. ثم عرض الفيلم في الولايات المتحدة وهولندا قبل شهور عدة من عرضه في فرنسا. ولقد منع الفيلم في فرنسا على الفور باعتباره "دعاية شيوعية" حتى وإن كانت منظمات الحزب الشيوعي واصلت عرضه، بالقوة، في صالات الفن والتجربة، ونوادي السينما، حتى العام ١٩٥٣ حين سمح، أخيراً بعرضه جماهيرياً، وكان قد صار جزءاً أساسياً من تاريخ السينما في العالم كله.

أما لماذا قلنا أعلاه أن عرضه الألماني كان من حظه فأمر لابد من حكايته:

ففي العام ١٩٤١، حين هاجمت القوات النازية موسكو، جرى نقل أرشيفات السينما السوفياتية و"نيغاتيف" أفلامها إلى أماكن آمنة. ولكن خلال عمليات النقل احترقت شاحنة كانت تنقل "نيغاتيف" الفيلم الأصلي. وهكذا ساد الاعتقاد لزمن أن الفيلم الأصلي فقد ولم تبق منه سوى نسخ موجبة، يفقد تحويلها إلى سالبة جزءاً كبيراً من قيمتها. ثم حدث بعد الحرب أن تم العثور على نسخة سالبة أخرى من الفيلم، محفوظة في حال جيدة في برلين... كانت نسخة أضيف إليها الصوت. وهكذا عاد "الدارعة بوتمكين" ليعيش حياة ثانية، بأصوات هذه المرة، وبإضافات موسيقية حققها نيكولا كريوكوف، هذه النسخة هي التي تعرض منذ ذلك الحين في شتى أنحاء العالم، وتلقى الاستجابة التي نعرف.

اليوم ينظر إلى "الدارعة بوتمكين" على أنه درة السينما السوفياتية، بالمعنيين الفكري والجمالي، وواحد من الأفلام الأساسية التي أحدثت ثورة في تاريخ الفن السينمائي. ويقيناً أن أياً من محبي فن السينما وهواة كلاسيكياتها، لا يمكنه أن ينسى المرة الأولى التي شاهد فيها هذا الفيلم، ولا الانطباع الذي تركته لديه هذه المشاهدة وعالم السينما لم يكن في الحقيقة، محتاجاً لانتظار تصنيف الفيلم أولاً، بين أهم نتاجات الفن السابع في تاريخ القرن العشرين، قبل أن يقرر أهمية "الدارعة بوتمكين" ومكانته، هذا الفيلم الذي كان الفرنسي ليون موسيناك محقاً حين قال عنه، منذ أول مرة شاهده فيها (١٩٢٦) بأنه قد يكون صحيحاً أن "خيارات سياسية وإيديولوجية كانت هي ما قرر وجوده. لكن موهبة سيرغاي إيزنشتاين حوّلت ذلك الوجود من وجود دعائي إيديولوجي إلى عالم من الفن. قوي، معبر، وجديد".

* سيرغاي إيزنشتاين الذي يعتبر واحداً من كبار مجددي، بل مبدعي الفن السابع، والمؤسس الحقيقي للسينما "الثورية" في العالم ولد في مدينة ريغا في العام ١٨٩٨، ليموت في موسكو بعد ذلك بخمسين عاماً (١٩٤٨). وهو عرف منذ صباه بذكائه الباهر وثقافته الرفيعة. وكان لا يزال فتياً حين جذبه فن المسرح، كما جذبته الأفكار الإشتراكية. وهكذا راح يصب أفكاره في استعراضات احتفالية راح يبتكرها مستخدماً تعبير "توليف العناصر الجذابة" لوصف أسلوبه في إخراج تلك الإستعراضات. وهو لاحقاً حين خاض فن السينما، بعد سنوات من العمل رساماً ومصمم مناظر ومخرجاً في المسرح، انضم مع اندلاع الثورة البولشفية إلى جهاز "البرولتكولت" (الثقافة البروليتارية). أما بدايته السينمائية الحقيقية فكانت مع فيلم "إضراب" الذي حققه بين ١٩٢٣ و١٩٢٤ . وأما "الدارعة بوتمكين" فكان فيلمه الثاني ليتلوه في العام ١٩٢٧ فيلم "أكتوبر" الذي أتى تمجيداً للثورة البولشفية لمناسبة مرور ١. أعوام على اندلاعها ونجاحها. وهو في العام ١٩٢٩ حقق "الخط العام" (أو "القديم والجديد") الذي بدأت به مشاكله الحقيقية مع الرقابة الستالينية، ما دفعه في العام ١٩٣٢, إلى التوجه إلى هوليوود ومنها إلى المكسيك حيث حاول أن يحقق فيلماً عن ثورتها عنوانه "لتحيا المكسيك" لكنه لم يكمله، بل عاد إلى موسكو، على رغم كل شيء ليحقق "مرج بيجين" الذي ظل بدوره من دون اكتمال. وهو حقق في العام ١٩٣٨ رائعته "الكسندر نفسكي"، ليحقق بعده في العام ١٩٤٥، ثم في العام ١٩٤٨ – عام رحيله- جزأي فيلمه الأخير "إيفان الرهيب". وهذه الأفلام الثلاثة جعلته على اصطدام عنيف مع الجدانوفية ومع ستالين، اصطدام جاء موته المفاجئ ليضع حداً له.

"ذهب مع الريح"

ماذا لو كان غير الفيلم الذي تعتقدون؟

وماذا لو كان "المشهد" الأهم في "أكثر الأفلام شعبية في تاريخ السينما"، مشهداً لم يره أحد أبداً على الشاشة، وكان، بالتحديد، مشهداً يدور بين ثلاثة: منتج مغامر لن ينسى أحد بعد ذلك أبداً أنه هو العامل الأساس والفعال وراء ذلك الفيلم ونجاحه، حتى من بعد نسيان اسم مخرجه، وشقيق له يعمل وكيل أعمال للفنانين عاش في ظله وخدمه طوال حياته، وأخيراً فتاة في العشرينيات من عمرها، لا يتجاوز طول قامتها المتر ونصف المتر، وبالكاد يعرفها أحد في طول أميركا وعرضها...؟

لنحدد: الفيلم هو "ذهب مع الريح" الذي كان, حتى ظهور سبيلبرغ ولوكاس وإخوانهما، يصنف الأول بين أكثر الأفلام نجاحاً- جماهيرياً- في تاريخ السينما. والمنتج هو دافيد او. سلزنيك، أما أخوه فهو ميرون، أما الفتاة فهي فيفيان لي، الإنكليزية الخجول الحسناء التي تروي الحكاية إن وصولها إلى ذلك المشهد كان مصادفة، فيما تروي حكاية أخرى أنها في الواقع دبرت ذلك كله، بعد أن تدربت عليه ما لا يقل عن سنتين.

والمشهد يبدأ هكذا:في أطلانطا، دافيد سلزنيك منهمك في تصوير واحد من أصعب مشاهد الفيلم: مشهد حريق المدينة خلال الحرب الأهلية. لم يكن هو المخرج، لكنه كان في الحقيقة المشرف على كل شيء، ولا سيما على الكاميرات السبع التي تتولى تصوير مشهد الحريق. ولذلك حين ناداه أخوه بلهفة قائلاً له: "ديف... أريدك أن تتعرف إلى الآنسة لي..." امتعض أول الأمر، لكنه ما إن نظر إلى الفتاة حتى استجاب إلى دعوة أخيه كلياً، وسيقول لاحقاً إنه على الفور قال في

نفسه: "يا إلهي... لقد وجدتها" . وجد سكارليت أوهارا. والحقيقة أنه بتلك العبارة وضع نهاية... سعيدة، لتنافس وبحث داما ما يقرب من ثلاث سنوات. وشغلا أميركا كلها، جمهوراً وصحافة وأهل فن في الوقت نفسه. والحقيقة أن سلزنيك الذي وجد نفسه "محشوراً" بعد سنوات من إعلان إنتاجه لـ"ذهب مع الريح" كان اضطر إلى الخوض في التصوير، حتى من قبل أن يعثر على الفتاة المنشودة التي ستلعب الدور الرئيس في الفيلم. ومع هذا لم يكن ثمة من بين فاتنات هوليوود، من لم تحلم بلعب الدور وتسعى لذلك. بل إن الأمر لم يقتصر على النجمات الكبيرات، من كاترين هيبورن إلى هيدي لامار، ومن نورما شيرر إلى بيتي دايفيز وصولاً إلى بوليت غودارد، فاتنة تشارلي شابلن وبطلة "الأزمنة الحديثة".

وهذا الحلم بالدور كان بدأ منذ العام ١٩٣٦، حين استجاب سلزنيك، الذي كان استقل حديثاً بشركة إنتاج خاصة به، لرغبة سكرتيرته الفنية واشترى حقوق رواية مرغريت ميتشل "ذهب مع الريح" مقابل ٥. ألف دولار من دون أن يعرف حقاً ما الذي سيفعله بتلك الرواية. ذلك أن الكاتبة وروايتها، وعلى عكس ما يتصور الناس الآن، كانتا مجهولتين تماماً. بالمصادفة قرأت السكرتيرة نسخة منها فشغفت بها. أما استجابة سلزنيك فكانت من باب "المسايرة". لكن الذي حدث عند ذاك، هو أن الحديث عن الرواية وشراء سلزنيك لحقوق تحويلها فيلماً، صار شغل الصحافة الشاغل، ما دفع سلزنيك – الذي اشتهر دائماً بكونه يعرف من أين تؤكل الكتف- إلى عقد مؤتمر صحافي أعلن فيه أنه حقاً يزمع إنتاج الفيلم ليجعل منه أضخم فيلم حقق في أميركا حتى ذلك الحين. ثم بعد أن تحدث بعض الشيء عن شخصية سكارليت، أوحى على الفور أن "السباق" مفتوح بين الممثلات للحصول على الدور. وهكذا، خلال الشهور التالية، باعت المكتبات أكثر من مليون ونصف المليون نسخة من تلك الرواية المجهولة. وكان من بين الذين اشتروا، كل نجمات هوليوود، وربما كل فتاة أميركية حلمت بأن تلعب دور سكارليت.

والسباق الذي تحدث عنه سلزنيك، دام عامين وأكثر. وخلال ذينك العامين راحت تتبدل أمور كثيرة على ضوء مزاجية سلزنيك: غيّر كتّاب السيناريو مرات عديدة، مع أن الفيلم سيحمل في النهاية اسم سيدني هوارد (كان من بين

الكتّاب المتعاقبين، سكوت فيتزجيرالد وبن هشت...)، وجرّب مخرجين عديدين حتى استقر الأمر على جورج كيوكر (لكنه عاد وغيره بعد أيام التصوير الأولى ليصبح فكتور فيلمنغ مخرج الفيلم)، وجرّب عدداً من المصورين: كان من الواضح طوال عامين ونصف العام أن سلزنيك قلق. ولكن كان من الواضح أيضاً أنه إنما يسعى لكي يكون المسيطر الوحيد على الفيلم.

أما من حيث الممثلون فلقد استقر الأمر بالتدريج على كلارك غابيل، لدور روث باطلر، كما على لسلي هوارد(لدور آشلي) واوليفيا دي هافيلاند (لدور ميلاني)... وبتنا الآن نعرف ما الذي حدث لدور سكارليت.

وإذا كان سلزنيك باشر تصوير "ذهب مع الريح" قبل العثور على سكارليت، فإن العثور عليها، جعل كل شيء ممكناً. وهكذا استغرق تصوير الفيلم شهوراً عدة، ليصبح جاهزاً في نهاية العام، حيث أقيم عرض أول له في مدينة أطلانطا نفسها، التي هي مسرح الجزء الرئيس من أحداث الرواية والفيلم.

والعرض الذي أقيم تحديداً يوم ١٥ كانون الأول (ديسمبر) من ذلك العام، كان في حد ذاته حدثاً تاريخياً، فاجأ الكثر. إذ أن سلزنيك الذي كان خلال الأعوام الفائتة، وقبل البدء في تصوير الفيلم قد أطنب في الحديث حوله والدعاية له، ولاسيما في مجال تنافس الفاتنات للعب دور سكارليت، سرعان ما قرر، ما أن بدأ التصوير، أن يحيط كل ما يحدث بكتمان تام. والحال أن هذا القرار أدى في حد ذاته إلى إهاجة الصحافة والرأي العام، ما خلق هالة مدهشة من حول الفيلم، وجعل ترقبه، شغل هواة السينما الشاغل.

فهل يمكننا أن نرى في هذا تلك الحملة الدعائية التي عرفت عبقرية سلزنيك كيف تنظمها وتستثمرها إلى أقصى حد؟ بالتأكيد. إذ أن فيلم "ذهب مع الريح" هو فيلم مناخ كمنت حياته في الجو الذي أحاط بالفيلم، حتى من قبل تصويره، وفي معرفة منتجه- الذي كان وبقي سيده النهائي- كيف يستفيد من ذلك المناخ، إلى درجة أن صار هناك فيلمان لكل منهما استقلاله الذاتي: الفيلم الذي يشاهد على الشاشة، والذي نقل خلال ثلاث ساعات عرض ونيف، أحداث رواية مرغريت ميتشل بكل أمانة، والفيلم الآخر الذي انصنع في أذهان الناس، وظل راسخاً عنيداً حتى حين كانوا يشاهدون الفيلم ويلمسون الفوارق الأساسية بين "الفيلمين". ومن

هنا، حتى نقول ان سمعة "ذهب مع الريح" قامت دائماً على مجموعة من ضروب سوء التفاهم، خطوة لا بأس أن نخطوها هنا: فالفيلم بالنسبة إلى الانطباع العام حوله، هو فيلم استعراضي عن الحرب الأهلية الأميركية بين الشمال والجنوب. نظرياً هذا صحيح، لكننا في الفيلم بالكاد نرى مشاهد استعراضية ضخمة أو معارك طاحنة. هناك فقط مشهدان ضخمان: حريق أطلانطا، وألوف الجرحى الممددين على الأرض فيما سكارليت تجول بينهم وتصول. أما الباقي فمشاهد حميمة وعائلية داخلية تليق بفيلم اجتماعي ضئيل الموازنة. والفيلم يقدّم أميركياً، على أساس أنه صاحب مواقف أخلاقية- إلى درجة أن رابطات نسائية ودينية وأخلاقية كانت هي التي حالت دون لعب بوليت غودارد دور سكارليت، "على أساس أنها امرأة ساقطة" بسبب علاقتها بتشارلي شابلن-, لكن النظرة إلى الفيلم كفيلم وعظ أخلاقي نظرة خاطئة تماماً: ذلك أن سكارليت أوهارا وروث باطلر، شخصيتان انتهازيتان تماماً، وهذا واضح في كل موقف، وصولاً إلى استحالة قيام حالة حب حقيقية بينهما. والفيلم الذي يتنطح لرواية جزء من التاريخ الأميركي، ليس في حقيقته سوى فيلم يدافع عن مواقف الجنوبيين الرجعية والعنصرية. وفي السياق نفسه هل علينا أن نقول أن المتفرج- وعلى عكس الشائع- من المستحيل له أن يتماهى مع أية شخصية من شخصيات الفيلم.

صحيح أن الفيلم يختتم مشاهده على سكارليت، وحيدة، وقد قررت أن تبني حياتها وحياة مزرعتها من جديد، تقف في شكل ملحمي يليق بمسرحية لبريخت، صارخة: "إن غداً ليوم آخر"٠لكن "انتصارها" هذا يبدو عقيماً، إذ أن كل من قرأ التاريخ الأميركي يعرف أن انتصار الشماليين في الحرب الأهلية هو الذي وضع حداً لذلك النوع من الحلم الأميركي المبكر.

فهل معنى هذا أننا لسنا هنا أمام واحد من أكثر نتاجات السينما الأميركية تناقضاً بين المظهر والجوهر: الجوهر الذي هو ما نراه على الشاشة أمامنا ونخرج وكلنا يقين منه، والمظهر، الذي هو ما قيل لنا دائماً حول هذا الفيلم وصدقناه؟

مهما يكن من الأمر، يمكن القول أن "عبقرية" سلزنيك ليست هي المسؤولة عن هذا التناقض. فالرجل حين قرر إنتاج "ذهب مع الريح" بعد أن

وجد في الرواية- وبالتدريج- كل العناصر التي تؤهل العمل للنجاح، كان في ذهنه أن يحقق فيلماً تجارياً ضخماً... وفيلماً جميلاً أيضاً. ولم يكن يخطر في باله أنه يحقق عملاً إيديولوجياً من نوع ذلك الذي يكمن خلف "التعصب" أو "الدارعة بوتمكين". وسلزنيك حقق في نهاية الأمر حلمه. وكما أراده تماماً: أتى "ذهب مع الريح" تجارياً ناجحاً. وأتى فيلماً جميلاً أيضاً، بألوانه، بملابسه، بديكوراته، بالروعة التي تتجلى من أداء ممثليه ومصوريه وكل التقنيين الذين عملوا فيه، وصولاً إلى المؤلفين، الذين تمكنوا، من دون المساس بجوهر الفيلم، من اختصار ثماني الساعات التي كانت زمن أول توليف للفيلم إلى ست ساعات، ثم إلى ثلاث ساعات و٤٥ دقيقة، هي زمنه النهائي.

جمال الفيلم أمر لا يمكن التشكيك فيه على الإطلاق، إذ انه، حتى يومنا هذا، لا يزال في الإمكان اعتباره واحداً من أجمل الأفلام في تاريخ السينما، وحتى من دون أن يعتبر فيلماً كبيراً، من طينة "أوديسا الفضاء" أو "التعصب" أو "الهجمة على الذهب". ومن هنا لم يكن غريباً أن تغدق عليه، بعد شهور من بدء عرضه، جوائز الأوسكار، إذ نال ١١ جائزة، من بينها أوسكار أفضل فيلم للعام ١٩٣٩، وأوسكار أفضل ممثلة لفيفيان لي، وأفضل دور نسائي ثانوي لهاتي ماكدانييل... إضافة إلى أوسكارات للإخراج والسيناريو... الخ. أما سلزينك فلقد نال جائزة كانت في ذلك الحين تعادل الأوسكار أهمية وهي الجائزة التذكارية للإنتاج المعروفة باسم "ارفنغ تالبرغ".

في السطور السابقة، لا شك أن القارئ، لاحظ أننا تحدثنا عن كل ما له علاقة بالفيلم... من خارجه، ومن دون أن ندخل في تفاصيل ما يقوله الفيلم نفسه.

وبالنسبة إلينا كان هذا مقصوداً، لأنه أمر يدخل في صلب حياة هذا الفيلم وتاريخه، الذي بالكاد يحتاج الأمر إلى التوقف عند أحداثه نفسها. ذلك ان الأحداث في حد ذاتها، من الصعب أن تشكل ذلك الموضوع الذي يحيط بأهمية هذا الفيلم ودوره في تاريخ السينما.

إذ، ما هي- حقاً- الأهمية التي يمكن أن نسبغها على حكاية تدور أحداثها في ولاية جورجيا الأميركية في العام ١٨٦١، وتبدأ عشية وصول الحرب الأهلية بين الجنوب والشمال، إلى تلك الولاية؟

والحكاية تبدأ في مزرعة تارا، مع ابنة صاحب المزرعة، الحسناء سكارليت ذات الستة عشر ربيعاً، والتي تحتفل بعيد ميلادها ويتحلق من حولها جمع من شبان يخطبون ودها، لجمالها وثرائها وشخصيتها. لكن سكارليت مغرمة بآشلي ويلكنز، الذي لا يعير اهتماماً لها بل يعلن خطوبته لابنة عمها ميلاني. وهنا لا يعود أمام سكارليت، إلا أن توقع في غرامها تشارلز، شقيق آشلي، الذي ما إن يتزوجها حتى يجند في الحرب ويقتل. أما هي، التي أضحت أرملة ولا تزال مراهقة تقريباً، فإنها تتوجه إلى مدينة أطلانطا حيث يجذب جمالها كل الشبان . أما هي فإنها تنجذب إلى الوحيد الذي لا يبالي بها: روث باطلر المغامر الشمالي الآفاق، الذي يكتفي بالرقص معها، ثم يرحل تاركاً إياها مغرمة حقاً به. وبعد فترة ينهزم الجنوبيون وتحترق أطلانطا، فيما تكسد الأعمال في مزرعة تارا التي أضحت سكارليت مسؤولة عنها تماماً، ما يدفعها إلى الإقتران- للمرة الثانية- وهذه المرة بتاجر ثري، سرعان ما يموت هو الآخر. وهنا من جديد تعود سكارليت إلى لقاء روث باطلر ليبدو لهما أنهما اتحدا إلى الأبد. لكنها واهمة في الحقيقة... ذلك أن الأحداث سرعان ما تغرقهما من جديد، مبقية سكارليت وحيدة، وإنما غير قابلة بالهزيمة. أو هذا على الأقل ما يقوله لنا المشهد الأخير، الذي يختتم الفيلم كما الرواية، على سكارليت وقد عزمت على خوض الحياة والعمل والنضال من جديد. وللعلم هنا، نذكر أن الكاتبة الكسندرا ريبلاي حققت أواسط الثمانينيات من القرن العشرين، حلماً راود كتّاباً كثيرين: كتابة تتمة لـ"ذهب مع الريح"، والتتمة حملت عنوان "سكارليت"، وفيها أحداث تبدأ بموت ميلاني ودفنها، وتنتهي بسكارليت وقد هاجرت إلى أيرلندا بعد زواج قصير من روث باطلر، الذي يقترن بعدها بامرأة أخرى تنجب له طفلاً ثم يفقدهما، في الوقت الذي كادت فيه سكارليت أن تتزوج من ارستقراطي إيرلندي... الخ. وغني عن القول هنا أن هذه التتمة على رغم رواجها، لم تقنع أحداً، إذ فقدت الروح الحقيقية التي كانت جوهر رواية مرغريت ميتشل.

ونعود هنا إلى "ذهب مع الريح" لنذكر ان سلزنيك أنفق على الفيلم، بين العام ١٩٣٦- حين اشترى حقوق الرواية- والعام ١٩٣٩ حين قدم العرض الأول, ما أربى على أربعة ملايين دولار. وكان هذا المبلغ يعتبر ضخماً لا

يطاق في مقاييس ذلك الحين. ويومها كان كل شركائه والمستثمرين والمصرفيين الذين أقرضوه تلك الأموال، يضعون أيديهم على قلوبهم. أما هو فكان يعرف أنه سيكسب معركته. لكنه، في الحقيقة، لم يكن يتوقع أن الانتصار سيكون كبيراً إلى الحد الذي كانه حقاً، ذلك أن الفيلم ردّ رأسماله، خلال شهرين أو ثلاثة من بدء عرضه، وخلال العقود الثلاثة التالية، زاد مدخوله الإجمالي عن ٨. مليون دولار، ليحتل المرتبة الأولى، قبل دخول "حرب النجوم" و"الفك المفترس" و"العراب" و"صوت الموسيقى"... على الخط.

طبعاً، يمكن القول هنا، أخيراً، أن "ذهب مع الريح" أطلق المسار المهني لفيفيان لي، التي ظلت شخصيتها وحضورها مسيطرين تماماً عل الفيلم، وصارت حتى النهاية تعرف باسم "سكارليت"، علماً بأنها، حين وصلت أميركا، لحاقاً بحبيبها لورانس أوليفييه، كانت مجهولة تماماً. أما كلارك غايبل، فإنه، على رغم دوره الجميل في الفيلم، ظل يصرح بأنه ندم على التمثيل فيه، لأنه كان اعتاد قبله- وستظل حاله كذلك من بعده- أن يكون هو نجم النجوم في أي فيلم يمثل فيه. ولم يستسغ أبداً أن تكون شريكته في أي فيلم مهيمنة على دوره. والحقيقة أن هيمنة شخصية سكارليت على "ذهب مع الريح" لم تكن مصادفة. إذ أن الرواية بنيت أصلاً من منطلق أنثوي، يعطي المرأة، ولو كانت عاهرة انتهازية، دور البطولة. وهذا الأمر كان جديداً على السينما الأميركية في ذلك الحين،لكنه سيتكرر كثيراً لاحقاً، بحيث أنه، بدءاً من "ذهب مع الريح" لم تعد المرأة، دائماً، شخصية ثانوية في الفيلم يتحدد موقعها انطلاقاً من موقع الذكر فيه. وكان هذا، بدوره، تجديداً يحسب لصالح الفيلم.

فماذا يبقى أخيراً من "ذهب مع الريح"؟ كل شيء، إذ أنه على عكس معظم الأفلام الكلاسيكية التي، حين تعرض أو يعاد عرضها، تجتذب جمهور النخبة والهواة، لا يزال "ذهب مع الريح" قادراً حتى اليوم على اجتذاب ملايين المتفرجين، الذين يكتشفونه ويعيدون اكتشافه في كل مرة من جديد... ومن جديد يعيدون في كل مرة عيش حال سوء تفاهم معه. وفي هذا بالذات، يمكن انتصار سلزنيك الأكبر.

* لمرة استثنائية في هذا النوع من التأريخ للفن السينمائي، يمكن هنا التوقف عند منتج الفيلم لا عند مخرجه. إذ صحيح أن الفيلم، في شكله النهائي يحمل توقيع فكتور فليمنغ كمخرج، وان كل الأفلام الكبرى في تاريخ السينما تنسب إلى مخرجيها، ولكن "ذهب مع الريح" يجب أن ينسب إلى منتجه لأنه هو صانعه الحقيقي الذي خلال تصوير الفيلم بدّل المخرج مرات عدة. ففي البداية كان هناك ويليام فنريس، ثم أتى جورج كيوكر، الذي سرعان ما استبعد لصالح فكتور فليمنغ. بل إن هذا الأخير بدّل في بعض الأحيان بسام وود. وفي الأحوال كافة ظل دافيد سلزنيك هو المسيطر على الفيلم.

وسلزنيك الذي يعرّف عادة بكونه "منتجاً وكاتب سيناريو" كان في الرابعة والثلاثين حين بدأ بإنتاج "ذهب مع الريح" وكان استقل لتوّه بشركة إنتاج خاصة به بعدما عمل مع "بارامونت" و"ار. كي. أو راديو" سنوات طويلة. وهو في الأصل ابن المنتج لويس سلزنيك، ثم صهر المنتج لويس ماير، الذي استدعاه بداية الثلاثينيات إلى "مترو غولدوين ماير" ليحل محل منتجها النجم ارفن تالبرغ. وهو خلال كل تلك السنوات أنتج العديد من الأفلام واشتهر بتفانيه في عمله، ولكن كذلك بالمذكرات والأوامر الصارمة والطويلة التي كان يوجهها إلى العاملين معه كباراً وصغاراً يشرح لهم فيها دقائق عملهم وما هو مطلوب منهم. والحال أن تلك الأوراق كشفت دائماً عن معرفة دقيقة بكل شؤون العمل السينمائي، وعن سيطرة تامة على الأعمال التي يقوم بإنتاجها. ومن هنا اعتبر في معظم الأحيان "المؤلف" الحقيقي للأفلام التي كان ينتجها. ومن بين أهم انتاجاته، إضافة إلى "ذهب مع الريح" الذي يرتبط كلياً باسمه، أعمال كان يفضل أن تكون اقتباسات عن نصوص أدبية، مثل "دافيد كوبر فيلد" (عن ديكنز) و"آنا كارنينا" (عن تولستوي)... وكذلك اشتهر سلزنيك بكونه "مكتشف" مواهب حقيقي إذ انه هو الذي جاء إلى هوليوود بمن صاروا أعلاماً في فن السينما ونجوميتها لاحقاً، مثل ألفريد هتشكوك وأنغريد برغمان واليدا فالي، ناهيك بـ"اكتشافه" فيفيان لي وتخليدها في دور "سكارليت". ولقد توفي سلزنيك في العام ١٩٦٥، بعد أن أنتج في سنواته الأخيرة أفلاماً كبيرة ناجحة مثل "صراع تحت الشمس" و"وداعاً للسلاح" (عن رواية همنغواي)، هو الذي اعتزل العمل في العام ١٩٦. ... مفضلاً البقاء في دارته في لوس أنجيلوس،

على الانخراط في "سينما جديدة" لم يكن يحبها... فقط، لأنها كانت قد بدأت تجعل من دور المنتج دوراً ثانوياً في الفيلم.

"المواطن كين"

سيرة الذات ورغباتها في كلمات متقاطعة

"صمت من فضلكم... هناك عبقري يشتغل!"، بهذه العبارة حرفياً بدأت صحيفة "موشن بكتشر هيرالد" يوم٣١ تموز (يوليو)١٩٤٠, مقالاً نشرته حول البدء في تصوير المشاهد الأولى لفيلم "المواطن كين". والعبقري الذي تحدث عنه المقال هو بالطبع أورسون ويلز الذي سيملأ دنيا السينما ويشغل ناسها طويلاً بعد ذلك. لكن المدهش في الأمر أن ويلز، حين نشر ذلك المقال، كان لايزال يخوض تجربته السينمائية الجدية الأولى، في يومها الأول. صحيح أنه كان وصل إلى هوليوود قبل عام، من ذلك اليوم، لكنه لم يتمكن من تحقيق أي فيلم قبل "المواطن كين". ومع هذا نعرف أن شركة "إر. كي. أو راديو" كانت وقَّعت معه أعظم عقد وقّع في هوليوود حتى ذلك الحين مع أي مخرج كان. فعلام استندت الشركة لولوج تلك المغامرة؟ علام استندت وويلز لم يكن، في ذلك الحين تجاوز الخامسة والعشرين من عمره؟ ومن ذا الذي أقنع الشركة بأن ويلز قادر على أن يحقق واحداً من أعظم الأفلام في تاريخ السينما؟ وكيف لم ينبهها أحد، في الوقت نفسه إلى أن ذلك الفيلم سيوقع الشركة في خسارة مالية هائلة، ناهيك بالمشكلات القضائية والفضائح؟

أسئلة سيظل من الصعب الإجابة عنها على الدوام. فقط يمكننا أن نقول إن أورسون ويلز، كان, بين العشرين والخامسة والعشرين من عمره قد بنى لنفسه شهرة ومكانة، في المسرح ثم في الإذاعة. وخصوصاً في الإذاعة حيث تمكن بعبقريته وقدرته على التلاعب من إثارة أميركا كلها عبر برنامج إذاعي تمثيلي اقتبسه من رواية "حرب العوالم" لاتش٠جي٠ويلز، وبدأه كأنه نشرة أخبار حقيقية معلناً غزو أهل المريخ إلى الأرض. وأميركا كلها صدقت ذلك خلال الدقائق الأولى ليحسب الرعب في خانة عبقرية ذلك الفتى الذي سيصبح منذ ذلك الحين جزءاً أساسياً من ثقافة أميركا والعالم، سينمائياً وتلفزيونياً وكاتباً وساحراً وساخراً، إنما من دون أن يجد بعد "خبطة" "المواطن كين" من يموّل له أي فيلم من أفلامه في طول أميركا وعرضها. في أميركا نفسها التي لطالما افتخرت خلال الحقبة التالية بأن "ذلك الابن من أبنائها حقّق أفلاماً عدة يدرج بعضها بين أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما". أما "المواطن كين" نفسه، فإنه غالباً ما يحتل المركز الأول بين اهم الأفلام في تاريخ الفن السابع، أو ينافس عليه أفلاماً مثل "الدارعة بوتمكين" و"الهجمة على الذهب" قبل أن يدخل "عراب" كوبولا الساحة ويتغلب على الجميع. ولكن هذه حكاية أخرى.

نحن هنا إذاً، في صدد "المواطن كين" الفيلم الذي بدأ به ويلز مساره الهوليوودي، وكان لا يزال في سن لا يعطى أصحابها عادة سوى موقع المتمرن. واللافت في الأمر أن ويلز، حين قرر خوض ذلك المشروع في نهاية الأمر، فضّله على عدة مشاريع أخرى كان من شأن شركة "راديو" أن توافق عليها، مثل اقتباس "في قلب الظلمات" عن جوزف كونراد، أو "الضاحك حاملاً سكيناً" أو حتى "دون كيشوت" أو أي عمل لشكسبير. ولكن فجأة يومها، ووسط ارتباك في الاختيار، قفز مشروع "المواطن كين" فجأة إلى الواجهة ولم تعترض الشركة. وهكذا جمع ويلز آخر شهر تموز ١٩٤. عدداً كبيراً من الصحافيين مصوراً أمامهم المشاهد الأولى في الفيلم. ولكن ليخلد بعد ذلك إلى تكتم دام ١٥ أسبوعاً هي مدة تصوير بقية مشاهد الفيلم: إذ صار كل شيء غامضاً. وسنعرف بعد قليل لماذا. المهم هنا أن ويلز الذي كان أمضى الشهور الهوليوودية السابقة يتجول بين الإستوديوات ويطلع على دقائق الحرفة السينمائية ويسأل بفضول عن كل شيء وعن كل تفصيل، سيتبين لاحقاً أنه

لم يكن يضيع وقته سدى: كان يحضر نفسه، ليس فقط لصنع فيلم يثير ضجة اجتماعية- سيقول لاحقاً إنه لم يتعمدها أبداً- بسبب ما رآه أحد أعمدة الصحافة ويليام هيرست، في ذلك الحين، من أن الفيلم يحاول المساس به، من خلال شخصية كين التي تكاد تشبهه تماماً، بل لتحقيق فيلم يحمل تجديدات ثورية في اللغة السينمائية وفي استخدام الكاميرا وفن التوليف، إلى درجة أن "المواطن كين" اعتبر رابع ثورة حقيقية في فن السينما، بعد ثورة ميلياس ثم غريفيث، ثم إيزنشتاين. وهذا الأمر لا مراء فيه، حتى وإن كان الأوروبيون هم الذين سيركزون عليه لاحقاً، طالما أن الأميركيين انشغلوا فور الإعلان عن قرب عرض الفيلم، بالدعوى التي أقامها هيرست عليه وعلى صاحبه وعلى الشركة التي أنتجته.

طبعاً ستهدأ ثورة هيرست لاحقاً، وسيتبين أن ويلز لم يتعمد تصوير قصة حياة ملك الصحافة، بقدر ما استعار ملامح تلك الحياة ليتحدث عن نفسه هو، أو عما كان يحب أن يكون، خصوصاً أن شخصية كين ليست أبداً على مثل تلك السلبية التي اعتقدت. والحقيقة أن أفلام ويلز التالية، ستصور لنا دائماً شخصيات من ذلك الطراز: كبيرة، عملاقة، غالباً ما صنعت نفسها بنفسها لتعيش، كمكافأة لها على ذلك، كل غرابة الحياة وأحلامها: نقول هذا ونفكر طبعاً بالسيد اركادين، وفالستاف والمفتش كوينلن. وكلها شخصيات لها سمات شكسبيرية أكيدة لعبها ويلز بنفسه: بناها انطلاقاً من أنماط أدبية أو تاريخية، ثم ألبسها ملامحه ورغباته الخاصة. والحال أن هذا بدا واضحاً- لاحقاً- بالنسبة إلى كين، ولكن توضيحه استغرق شهوراً كانت الفضيحة فيها قد عمّت ولم يعد في إمكان هيرست التراجع عن هجومه على الفيلم ومحاربته له بما له من إمكانات صحافية واجتماعية وتأثير، ما حطم مسار أورسون ويلز الهوليوودي منذ البداية. ولنذكر هنا أن ويلز كان من الغيظ والاستغراب إزاء موقف هيرست، إلى درجة أنه ذات يوم من ذلك الحين، هدّد بأن يحقق فيلماً عن حياة هيرست حقاً، مضيفاً: " وسيدرك هذا الرجل يوماً أنه في الحقيقة أقل عظمة ورومنطيقية من كين بكثير...".

والحقيقة أن كين في الفيلم، شخص رومنطيقي عاطفي، كما كان ويلز نفسه طوال حياته. وشخص مرتبط بطفولته ارتباط ويلز بها. وشخص صنع نفسه بنفسه على الطريقة التي بها كانت مسيرة ويلز. وهذا ما يجعلنا نميل أكثر

إلى اعتبار "المواطن كين" سيرة متخيلة- ماضياً وحاضراً ومستقبلاً- لأورسون ويلز، حتى وإن كانت الراحلة باولين كيل، إحدى أكبر نقاد السينما في أميركا، وضعت كتاباً عن الفيلم، يعظمه ولكن يؤكد في الوقت نفسه أن ويلز هو مخرج الفيلم لا أكثر: صنعه انطلاقاً من سيناريو كتبه هرمان مانكفيتش. وقد يكون هذا صحيحاً. بل ثمة أيضاً جون هاوسمان، رفيق ويلز في عمله المسرحي وفي مسرح "مركوري"، الذي شارك في كتابة السيناريو، غير أن هذا لا ينفي مسؤولية ويلز التامة عن الفيلم، وارتباطه التام بحياته الخاصة...وحياته المتخيلة.

فعمّ يتحدث "المواطن كين" بعد هذا كله؟

عن "المواطن كين" تماماً، وبكل بساطة. ولكن من خلال تحقيق يقوم به صحافي يدعى تومبسون غايته معرفة مغزى الكلمات الأخيرة التي يتفوه بها كين قبل أن يموت. ذلك أن الفيلم يبدأ بموت بطله. وكان هذا الأمر أيضاً جديداً على السينما الأميركية في ذلك الحين، حيث أن ويلز استخدم في الفيلم أسلوب التراجع الزمني، إلى درجة أصبح الفيلم معها في النهاية أشبه بلعبة كلمات متقاطعة. فإذاً مات كين وهو عملاق صحافة مرموق، تلفظ بكلمات بدت غامضة ومنها كلمة "روزباد" التي حيّرت الجميع، وبدت في نهاية الأمر وكأنها الكلمة المفتاح، التي بها قد يمكن تفسير ما كان يبدو غامضاً من حياة ذلك الرجل. وتومبسون يقوم بتحقيقه ويجمع الشهادات من حول كين، وهي شهادات يعيدنا كل منها إلى حقبة من تاريخ كين، بحيث يشكل المجموع قصة حياته، التي لو أخذت في شكلها الخطي، في فيلم عادي لما أنتجت شيئاً استثنائياً٠ولكنها هنا أمام كاميرا أورسون ويلز وعبقرية لغته السينمائية، اتخذت مساراً آخر تماماً، صارت أشبه بالحياة والحلم ممزوجين معاً في تشعباتها. في النهاية، نعرف أن تومبسون لن يكتشف أبداً سر كلمة "روزباد"... غير أن المتفرج سيكتشف ذلك السر، إذ في لقطة رائعة في الفيلم عند نهايته يرى المشاهد زلاقة ثلج للأطفال حفر عليها اسم "روزباد". ويدرك المشاهد كيف أن كين إنما تلفظ في نهاية حياته وقبل أن يغمض عينيه باسم تلك الزلاقة التي هي رمز لطفولته التي ظلّ طوال حياته يبحث عنها من دون أن يجدها. بالنسبة إلى كين- وبالنسبة إلى ويلز أيضاً- ما نبحث عنه طوال حياتنا ونفتقده ونعجز دائماً عن العثور عليه إنما هو طفولتنا، التي كنا أصلاً عجلنا في

رغبة الخروج منها لندخل عالم الكبار. ونحن نعرف طبعاً أن الطفولة كبراءة ولعب وتلاعب، تسيطر تماماً على كل شخصيات أفلام ويلز. ومن هنا لن يدهشنا أبداً أن نرى في "المواطن كين" قبل أي شيء آخر فيلماً عن الطفولة، عن البراءة المفقودة.

وويلز من أجل الوصول إلى تلك الفكرة بنى كل ذلك الفيلم، وغاص في تفاصيل حياة تلك الشخصية التي لا بد من أن نشير على الفور إلى أنها تبدو طوال لحظات الفيلم نقيضاً لما تمليه سمات الطفولة. ولعل هنا يكمن جوهر هذا الفيلم كله... جوهر ما شاء ويلز أن يعبر عنه من خلاله. ولنذكر هنا للمناسبة ان واحداً من المشاريع التي كان ويلز يخطط لتحقيقها ذات يوم، فيلم عن طفولة... هتلر، كما أنه حين بدأ يصيغ سيناريو انطلاقاً من رواية كونراد "في قلب الظلمات" كان يريد أن يخصص جزءاً من مشاهد الفيلم للتحدث عن طفولة... كورتز، المتمرد الذي أنشأ لنفسه مملكة وسط أدغال إفريقيا حكمها بالحديد والنار (لعب الدور مارلون براندو لاحقاً في فيلم "القيامة الآن" الذي بناه كوبولا انطلاقاً من رواية كونراد نفسها).

في الشكل الذي بنى عليه أورسون ويلز سيناريو، ثم فيلم "المواطن كين"، يجد الصحافي (جوزف كوتون) نفسه يستجوب خمسة أشخاص من الذين عرفوا كين جيداً، فأحبه بعضهم وكرهه البعض الآخر. ولقد راح كل من هؤلاء يروي للصحافي حكاية عن كين. وتبدت كل حكاية مختلفة عن الأخرى، بل متناقضة معها، بحيث بدا في النهاية أن من المستحيل حقاً معرفة حكاية حياة كين عن حق وحقيق... وبالنسبة إلى ويلز، فإن هذا الاستنتاج ينطبق على كل حقيقة وعلى كل حياة... ولنترك هنا ويلز يتحدث بنفسه عن الشخصية: "بالنسبة إلى البعض، لم يحب كين في حياته سوى أمه. وبالنسبة إلى البعض الآخر، هو لم يحب سوى صحافته... وبعضهم قال إنه لم يحب سوى زوجته الثانية (سوزان مغنية الأوبرا التي أنفق الملايين لكي يبني لها دار أوبرا في شيكاغو، ما ذكر طبعاً بعلاقة ويليام هيرست بالممثلة ماريون دايفيس...)...بينما رأى آخرون أنه في الحقيقة لم يحب سوى نفسه. والحقيقة محيرة: فلربما أحب كين كل هؤلاء معاً. ولربما لم يحب في حياته شيئاً أو أحداً. وللجمهور وحده أن يحكم على

هذا". طالما أن الصحافي –والفيلم بالتالي- لا يمكنه إلا أن يقدم صورة الرجل كما رواها الآخرون... وهنا نعطي الكلام مرة ثانية إلى ويلز: "إن ما يراه الجمهور هو كيف كان يبدو في الوقت نفسه أنانياً ونزيهاً، مثالياً ونصاباً، رجلاً كبيراً وشخصاً تافهاً. وكل حكم هنا إنما يرتبط بمن يطلقه. أما كين فإنه لا يشاهد أبداً عبر عين مؤلف موضوعي. أما بالنسبة إليّ، فإن هدفي من الفيلم ليس حل المعضلة، بقدر ما هو طرحها كسؤال".

والحقيقة هي أن أهم ما يمكننا أن نقوله عن "المواطن كين" اليوم، بعد ثلثي قرن من انجازه، هو أنه لا يزال سؤالاً كبيراً تتفرع عنه عشرات الأسئلة. بل لعله أول فيلم عن فرد حقيقي في تاريخ السينما. وأول فيلم عن الحياة نفسها كما يجدر بالسينما أن تقدمها. فهل ننطلق من هذا لنقول إنه كان أيضاً وخصوصاً، أول فيلم عن الإنسان، الإنسان في كل غموضه وتقلباته... وهل ننطلق أيضاً من هنا لنقول إنه أيضاً، ومرة أخرى، فيلم عن أسئلة أورسون ويلز نفسه عن ذاته وعن أعمق أعماقه وعن تلك الأمور التي يريدها من الحياة ويسعى إليها؟

بالتأكيد، لكن هذا سرعان ما يقودنا إلى لعبة الكلمات المتقاطعة من جديد: فماذا هنا؟ فيلم عن الطفولة؟ عن الفرد؟ عن الصحافة؟ عن الأنانية؟ عن الحلم الأميركي؟ فيلم رومنطيقي؟ عن قوة الحب؟ عن العصامية؟ شيء من كل هذا... وربما كل هذا معاً، في الوقت نفسه الذي ينتصب هذا الفيلم كمرآة تجابه كل واحد منا، مرآة لا تأبه بخلفية الصورة، بل تسعى إلى المستحيل: أن تظهر ما في داخلنا. ولكن هل نحن نعرف حقاً ما في داخلنا؟ إن هذا السؤال الضمني والمقلق هو، في يقيننا، ما أرعب المتفرجين في مجال تعاطيهم مع "المواطن كين" وجعلهم يستنكفون عن مشاهدته، لأن الأسئلة حين تكون غامضة ومقلقة إلى هذا الحد تصبح عبئاً على من يرصد، وتعطيه رغبة في الانفصال عما يشاهد، من الصعب على "المواطن كين" أن يحققها له.

وفي يقيننا أن هذا الاستنتاج- الافتراضي إلى حد ما- هو "روزباد" الحقيقية في لعبة التعاطي مع "المواطن كين" والمفتاح الضمني لعظمته وفشله في آن معاً. وتماماً كما أن الصحافي تومبسون قد غرق خلال تحقيقه حول حياة كين في كمّ

من الحقائق أعماه عن مشاهدة الحقيقة الصغيرة النهائية: حقيقة ما تعنيه كلمة "روزباد"، حدث للذين تعاطوا مع فيلم "المواطن كين" أن غرقوا في ما قيل عن تجديدات الفيلم التقنية والفنية، وتحت وابل غموض أو بشاعة قصر "كزانادو" الذي بناه كين لنفسه مذكراً بقصور كوبلاي خان، -وتحت تأثير المحاكمة التي دارت من حول الفيلم، ولم يخسرها ويلز حقوقياً في نهاية الأمر-، إلى درجة أنهم عموا دائماً عن رؤية الجوهر: الجوهر الفلسفي والفكري لعمل أخاذ حلّل دائماً وفسّر انطلاقاً من عمق حقل التصوير، واللقطة/ المشهد، وبنية الأسقف وقدرة الكاميرا على مشاهدتها مع الأرضية مع خلفية الصورة في الوقت نفسه... كما أثار الإعجاب دائماً بفضل بنائه انطلاقاً من لعبة الكلمات المتقاطعة، والتقاطع بين الحكايات والشهادات، بحيث غيب دائماً ما هو أساس فيلم: صعوبة دنوه من الحياة، ككناية عن صعوبة الدنو من الحياة نفسها. وإذا كان غموض الحياة يعطي الحياة سحرها وقدرتها على إسعادنا وإرعابنا في الوقت نفسه، فإن صعوبة الدنو من جوهر "المواطن كين" واستبدال ذلك بالدنو من تجديداته السينمائية والفنية الرائعة، هي ما يعطي الفيلم سحره وقدرته على إسعادنا وإرعابنا في الوقت نفسه.

* يعتبر أورسون ويلز واحداً من أعظم السينمائيين في تاريخ السينما العالمية، ومع هذا معروف أن أياً من أفلامه لم يحقق نجاحاً جماهيرياً حين عرض. بل إن معظمها هوجم حتى من جانب النقاد الذين كانوا يعودون دائماً للاعتراف بتلك الأفلام كقمم في مسار الفن السابع. وأعمال ويلز كانت، على أية حال، متفاوتة القيمة. فهو لم يحقق دائماً تحفاً كبيرة، حتى وإن كانت شكسبيرياته تعتبر الأفضل: "عطيل" (الذي قدم في مهرجان "كان" ١٩٥٢ باسم المغرب، حيث صور وفاز بالسعفة الذهبية) و"فالستاف" و"ماكبث".

ولد أورسون ويلز العام ١٩١٥، ورحل عن عالمنا في العام ١٩٨٥، تاركاً عشرات المشاريع التي كان يحلم بتحقيقها، إضافة إلى ذكريات شخصيته الغنية والساحرة، إلى جانب أفلامه الكبيرة مثل: "المواطن كين" و"آل آمبرسون الرائعون" و"كل هذا حقيقي" و"الغريب" و"سيدة من شانغهاي" و"لمسة الشر" وخصوصاً "المحاكمة" عن رواية فرانز كافكا.

وكان ويلز إضافة إلى هذا ممثلاً عملاقاً مرموقاً، أعار ملامحه، وأحياناً صوته الفخم فقط، لأفلام عدة أخرجها آخرون، في الولايات المتحدة. ولكن أيضاً في أوروبا حيث عاش معظم سني حياته بعدما ضاقت به السبل في موطنه الأميركي. وتزوج ويلز ثلاث مرات، كانت ثانيتها من ريتا هايوارث التي أدارها في بعض أجمل أدوار حياتها، لكنها لم تتحمل شخصيته المهيمنة وذكاءه المرعب، فرحلت.

"الختم السابع"

لبرغمان: في قلب العصور الوسطى

لم تكن الفلسفة والدين غائبين عن السينما منذ بداياتها. فالشعر والإيمان والتأمل الفلسفي، عرفت كيف تجد طريقها إلى الفن السابع منذ وجد هذا الفن. ولكن الأمر كان في حاجة إلى توليفة جامعة تجعل الدمج بين كل هذا في بوتقة اللغة السينمائية أمراً يبدو كالبديهة. وإذا كان لنا أن نحدد عاماً معيناً نقول إن هذا الدمج اتخذ فيه بعده الكلي بحيث صار من المستحيل إقامة أي فصل منذ ذلك الحين، ليس فقط بين فن السينما، وضروب الإبداع العقلي والخيالي، بل أيضاً بين السينما وكل ما يتفتق عنه عقل الإنسان من أسئلة شائكة حادة، يمكننا أن نعود إلى العام ١٩٥٧، تحديداً إلى العام الذي ظهر فيه فيلم "الختم السابع" للسويدي انغمار بيرغمان. ذلك أن هذا الفيلم أتى ليحدث تبديلاً في وظيفة السينما الفكرية، ناهيك بالتبديل الذي أحدثه في لغة سينمائية صارت معه أكثر شمولاً، وتتوغل عميقاً في الزمن لترتبط بفنون وأفكار العصور الوسطى. وفي هذا

المعنى قد يصح أن نقول أن هذا الفيلم اشتغل في فن السينما، على شاكلة ما اشتغلت رواية "أوليس" لجيمس جويس في فن الأدب: تحطيم للزمن جعل الفلسفة جزءاً من الواقع اليومي المعيوش، لا تأملاً على حدة، إعطاء الأحاسيس والمخاوف تجسداً طبيعياً، من دون أن تكون الغاية من ذلك نوعاً من الخيال العلمي.

قبل "الختم السابع" كان انغمار برغمان معروفاً، في أوروبا طبعاً، ولكنه بعد "الختم السابع" صار شيئاً آخر تماماً، صار مبدعاً يعرف كيف يستخدم السينما للتعبير عن كل ما يعتمل في الذهن من أفكار وضروب قلق وتساؤلات طبيعية وميتافيزيقية. ولكأن السينما، من خلال هذه الفيلم، أضحت مرآة داخلية حقيقية تسبر جوانية الروح، ولكنها في الوقت نفسه تسبر الأزمان الغابرة لتربطها بالأزمان الجديدة.

يروي لنا انغمار برغمان بنفسه الظروف الموغلة في القدم والتي تقف في خلفية فيلمه هذا، إذ يقول: "عندما كنت صغيراً، كان يحدث لي أحياناً أن أرافق أبي في تنقلاته، حيث كان عليه أن يلقي مواعظ الأحد الدينية في بعض الكنائس الصغيرة في ضواحي استوكهولم... بالنسبة إلى فتى صغير مثلي، كانت المواعظ أموراً لا تعني شيئاً: كانت ذات علاقة بالكبار... أما أنا فإنني، فيما كان أبي يتحدث، وكان المؤمنون يصلّون أو يغنون أو يستمعون، كنت أركز كل اهتمامي على عالم الكنيسة السري، العالم المكون من كرانيش خشبية محفورة، من قبب واطئة، من جدران سميكة وروائح معطرة على الدوام، ناهيك بالأضواء الشمسية الآتية لترتجف فوق النباتات الخشبية القريبة التي هي محفورات الرسوم العائدة إلى القرون الوسطى، وفوق الوجوه والأشكال المحفورة والمرسومة على السقوف أو على الجدران٠. لقد كان في وسعي أن أعثر هناك على كل ما كان في وسع خيالي أن يريده: ملائكة وقديسين وتنينات، وأنبياء، وشياطين وأطفال. وكان ثمة حيوانات شديدة الغرابة أيضاً ومرعبة: أفاعي الفردوس، حمار بلام، حوت يونس، نسر القيامة. وفي غابة ما، مرسومة، كان هناك أيضاً الموت جالساً يلعب الشطرنج مع فارس من الفرسان. وكان هناك الموت منهمكاً في نشر شجرة، أيضاً. ثم بعيداً فوق تلة منحدرة ببطء كان الموت يرقص رقصته النهائية متجهاً نحو ديار الظلمات".

يقيناً أن هذه الصور كلها سوف تمر سريعاً في ذهن من يتفرج على فيلم "الختم السابع" ذلك أن هذا الفيلم إنما صنع من هذه الأشياء ومن هذه الصور

كلها. ولكن ليس في شكل مباشر. ذلك ان برغمان، عند بداية عمله في المسرح ثم في السينما، وفي الاثنين معاً، كان قد نحى جانباً تلك الرؤى. وهو إذ صنع مجده السينمائي فيلماً بعد فيلم بين أواسط سنوات الأربعين وأواسط سنوات الخمسين، إنما صنعه بفضل أفلام كان يغلب عليها الطابع الواقعي، وأحياناً الميلودرامي. صحيح أن دروس سترندبرغ (المسرحية) وسيوبرغ وسجوستروم (السينمائية) كانت ماثلة على الدوام لديه، ولكنه كان، كمن يبدو، يحاول أن يؤجل الغوص في رؤى داخل الروح، وفي المواضيع ذات الجوهر الفلسفي حتى وقت يكون فيه استعداده لذلك قد اكتمل. ولقد أتى ذلك الوقت أخيراً، وفي ما يشبه المصادفة، حيث إن برغمان نفسه يروي لنا في كتابه "صور" كيف ولد هذا الفيلم: "يعود أصل "الختم السابع" يقول برغمان، إلى مسرحية من فصل واحد كتبتها لطلاب السنة الأولى في كونسرفاتوار مالمو، بعنوان "رسوم على الخشب". يومها كنا في حاجة إلى نص يمكن تمثيله خلال عروض نهاية السنة المدرسية. وكنت أدرّس في الكونسرفاتوار، وعجزت يومها عن العثور على نص يتضمن أدوار متساوية القيمة من أجل تمكين الطلاب من التعبير عن أنفسهم في صورة متكافئة. وهكذا كتبت "رسوم على الخشب" فقط على شكل تمرين طلابي، مقسماً إياه إلى عدة مونولوغات، على عدد الطلاب المطلوب إشراكهم. ولم أتردد من دون أن أملأ "رسوم على الخشب" بذكريات من طفولتي". وكانت تلك الذكريات بالصور التي كان خيال انغمار الطفل يجمعها في خلال مشاهداته داخل الكنائس، وخارجها أيضاً. وهكذا إذ اتخذت المسرحية مسارها وحياتها وجد انغمار برغمان أن لديه رغبة حارة في تحويلها إلى فيلم. وهو يقول إن الفكرة أتته واكتملت لديه حين راح ذات صباح يستمع إلى تسجيل جديدة لمغناة "كارمينا بورانا" لكارل أورف. ذلك العمل الذي "يرتكز على أغاني الحانات والطرقات في سنوات الحرب والطاعون، عندما كان الناس الذين لا مأوى لهم يتجمعون حشوداً فوضوية هائلة ويجوبون البلاد. ومن بينهم طلاب ورهبان وكهنة وبهلوانات...". والحال أن فكرة "هؤلاء الناس الذين يمخرون العباب على أثر تدهور الحضارة والثقافة وهم يطلعون في كل حين بأغنيات جديدة"، كانت فكرة بدت دائماً مغرية لأنغمار برغمان. وهكذا حين أصغى إلى

"كارمينا بورانا" كفعل إبداعي يرتبط بمسيرة أولئك الناس صرخ برغمان: هذا هو فيلمي المقبل.

وطبعاً لم يكن برغمان يعرف لحظة ذاك أن تلك الفكرة ستتحول إلى فيلم سيكون من أغرب الأفلام، وأكثرها عمقاً. بالتحديد إلى فيلم يعيد اختراع فن السينما من جديد. فما الذي يحكيه لنا "الختم السابع"، حتى يبرر كل هذا الكلام الذي يقال عنه، وكل هذه المواصفات التي تعزى إليه؟

قبل كل شيء لا بد من أن نقول إن ما يقدمه برغمان هنا إنما هو صورة لإيمانه الذي كان شديداً، إنما تكثر عليه ومن حوله الأسئلة في ذلك الحين. وهو في طريقه يقدم تأملاً حول الحياة وحول الموت ثم حول الحياة والموت معاً. وهو يقارب بين الكوارث القديمة (الطاعون) والكوارث الجديدة (العنف والقنبلة النووية). وكل هذا في إطار لن يسهل فهمه وتأمله على من لم تحيره دائماً وتطرح عليه أسئلتها كل تلك اللوحات الرائعة المحفورة على الخشب التي حققها ال[illegible] أواخر العصور الوسطى، وفي مقدمها أحفورة "الفارس والموت" [illegible] ...

في شكل عام، وكان هذا تجديداً، أو في أقل ما يمكن تعديلاً وتفسيراً لما ساد في أفلام شمالي أوروبي آخر، مثل برغمان، هو دراير، يغلب على الفيلم ذهنية دينية لا شك فيها، خصوصاً أن شخصيات الفيلم، التي تعيش في مجابهة بائسة مع الحروب من ناحية، ومن وباء الطاعون من ناحية ثانية، تنظر إلى الوباء على أنه بداية زمن الحشر، سفر الرؤيا الذي تنبأت به الكتابات المقدسة. غير أن الغريب هو أن ذلك الوباء يثير قلقاً ورعباً لا يمتان بصلة إلى القرون الوسطى، بل يتطابقان تماماً، مع ما يثيره الخوف والقلق إزاء القنبلة النووية في زمننا الحديث هذا. وهذا ما يعطي – في رأي كبار الباحثين – لعمل برغمان هذا وحدته. وقبل أن نقول كيف، يجدر بنا أولاً، أن نتابع أحداث الفيلم.

تدور أحداث "الختم السابع" وهي على أية حال أقل أهمية من مناخه الذي رسمه برغمان، في العصور الوسطى، من حول الفارس أنطونيوس بلوك الذي كان شارك في الحروب الصليبية وخاب أمله، لكنه مع ذلك يحاول أن يبقي على إيمانه. وهذا الفارس يعود هنا برفقة سائسه جون، الذي يخيل إليه انه صاحب

روح قوية لا يزعزعه أمر. ويصلان إلى وطنهما السويد ليجداه تحت وطأة وباء الطاعون الذي يفتك بالناس. وفيما يكون الاثنان في طريقهما إلى الديار يلتقيان الموت تحت ملامح شخص ذي وجه شاحب ونظرات صارمة مجلل بثوب أسود يجعل له مظهر الشبح المرعب. وإذ يدرك الفارس أن الموت إنما هو هنا ليقبض على روحه، يحاول أن يكسب الوقت مقترحاً على "الشبح" أن يلعبا الشطرنج معاً، ويلعبان، فيغش الفارس في اللعب، ما يجعله يحصل على تأجيل ليوم نهايته. ويتابع الرجلان رحلتهما، حيث يجتازان بلدة مهجورة تفضي بهما إلى قرية أخرى، يقدم فيها مراكبي يدعى جوف وزوجته ميا، ورفيقاهما، مسرحية فوق منصة. ولكن في وسط المسرحية تأتي جماعة من المساجين لتفسد على الحفل سيرورته، فيما يتوجه الفارس أنطونيوس نحو كنيسة صغيرة حيث يعترف أمام الكاهن بالحيلة التي لجأ إليها كي يغش ويفسد على الموت مهمته، في لعبة الشطرنج. وهنا إذ يرفع الكاهن رأسه لينظر إلى الفارس المعترف، يذهل هذا الأخير إذ يجد أن الكاهن ليس في حقيقة أمره سوى الموت نفسه. ويتدخل هنا جمع من الكهنة يقترحون على الفارس التوبة، ولكن من طريق إحراق فتاة صبية متهمة بالسحر والشعوذة. وإذ يخاطب الفارس الفتاة يحاول أن يعرف منها ما إذا كانت قادرة بتبصرها الذي تدعيه، أن تعرف ما الذي ينتظرها هناك في الآخرة، بعد الموت، وإذ تعجز الفتاة عن تأكيد هذا، يتابع الفارس وسائسه رحلتهما نحو المخيم الذي يقيم فيه المهرجون، حيث يتاح له أخيراً أن ينعم ببعض الراحة، فيجلس لا يلوي على شيء ويتناول بعض حبات الفريز البري ويشرب شيئاً من الحليب. لكن الموت لا يريد، بأية حال من الأحوال أن يتركه مرتاحاً. إذ ها هو يعود ويطل من جديد، مطالباً بأن يثأر لهزيمته السابقة في لعبة الشطرنج. ولا يقبل الفارس هذا التحدي إلا لكي يتمكن جوف وميا وطفلهما الصغير من الابتعاد عن المكان وعن الموت بهدوء وأمان. أما الموت فإنه بعد كل شيء لا يريد أن يتخلى عن صيده السمين، لذلك يطارد الفارس حتى قصره، هناك حيث كان الفارس التقى بعد غيابه الطويل بامرأته التي كانت تقرأ في الكتاب المقدس مقطعاً يتحدث أساساً عن الختم السابع (ما يعطي الفيلم عنوانه)... أما في الريف فإن المراكبي جوف يتوقف مع ركبه وسط الطريق،

ليرى هناك بعيداً عند أعلى التل الموت وقد اصطحب معه، في رقصة أخيرة، الفارس وامرأته وسائسه جون، وعدداً من أشخاص آخرين، يؤدون معاً رقصة الموت الأخيرة. وأمام ذلك المشهد الرائع الذي يختتم الفيلم ينظر جوف إلى امرأته مبتسماً ويقول لها: "آه... أنت وجيرانك!" ثم يتابع طريقه مع ركبه في عربته وقد أضحى الموت بعيداً عنه...

حين عرض "الختم السابع" في العام ١٩٥٧ ونال جائزة النقاد في مهرجان "كان" السينمائي، لم يكتف بأن يوصل شهرة مخرجه إلى الذروة، هو الذي كان معروفاً من قبله وكان حقق جوائز وانتصارات عالمية، بعض الشيء بأفلام سابقة له، بل إنه قفز إلى واجهة الأحداث الفنية والفكرية في الوقت نفسه، بذهنية إبداعية ورؤيوية جديدة، لم يكن للسينما عهد بها من قبل... حيث كانت قبلاً وقفاً على الأوبرا واللوحات الفنية والحكايات القوطية. مع برغمان تحول ذلك كله إلى فن سينمائي فريد من نوعه. ولعل ما يمكن الإشارة إليه هنا هو أن "الختم السابع" على رغم ما يبدو من اكفهرار في موضوعه، وعلى رغم حضور الموت فيه كشخصية رئيسية، لم يكن فيلماً يخلو من المرح ومن المشاهد الممتعة. وبهذا وغيره كان الفيلم، ولا يزال حتى يومنا هذا، فريداً من نوعه، موضوعاً، ولكن شكلاً أيضاً. إضافة إلى ما كنا ذكرناه أعلاه من أن الفيلم فرض حضوره أيضاً بكونه صرخة إنسانية ضد وباء العصر: القنبلة النووية، التي يماثل بينها وبين وباء القرون الوسطى: الطاعون، وهو الموضوع نفسه الذي سيعود إليه إنغمار برغمان في أفلام تالية له، ومن بينها "ساعة الذئب" و"العار" أفلام يمكن القول الآن إنها أتت لتستكمل ما كان مخرج السويد الكبير بدأه في " الختم السابع".

لكن "الختم السابع" لم يكن قولاً وموعظة إنسانية في نهاية الأمر، بل كان أيضاً وخصوصاً فيلم مناخ، وأجواء، وضع في بوتقة واحدة أشعار القرون الوسطى وأغانيها، لوحات فنون عصر النهضة، وبعض سمات مسرح الأسرار. وكل هذا كان منسياً منذ زمن بعيد فأعاد برغمان إحياءه في فيلم قال عنه هو نفسه أنه أراد فيه أن يصوّر ويرسم كما كان يفعل رسامو الجداريات في عصر النهضة، يوم بدأوا يكتشفون الفنون الإنسانية. وحتى آخر سنوات حياته ظل

برغمان يرى أن فيلمه هذا، عزيز على قلبه قائلاً: "الختم السابع" هو واحد من أفلامي العزيزة على قلبي. ولكني لا أعرف لماذا بالضبط. طبعاً انه ليس عملاً خالياً من الأخطاء، بل إنه ملطّخ بأنواع الجنون كافة، ويمكن للمرء بكل بساطة أن يكتشف من خلاله حقيقة أنه حقق في سرعة مذهلة.

ولكنني أجده مليئاً بالحيوية والنشاط، متعتقاً من كل أنواع العصاب. وفضلاً عن ذلك فإن أجزاءه تبدو مرتبطة في ما بينها بشيء من الشغف والمتعة".

والحقيقة أن برغمان لم يكن الوحيد الذي رأى في الفيلم هذه السمات. فالنقاد أولاً، ثم الجمهور السينمائي الحقيقي العريض، اكتشف جمال الفيلم بسرعة، ومن هنا صار ثمة من يتحدث عن "السينما قبل الختم السابع" و"السينما بعد الختم السابع" كما يحدث مع كل الأفلام الكبيرة. وحسبنا للإشارة الأخيرة إلى مكانة هذا الفيلم في تاريخ السينما أن نشير إلى أن أحداً لم يستطع تقليده أو تحقيق ما هو مماثل له في تاريخ الفن السابع، حتى ولا انغمار برغمان نفسه، الذي حقق من بعده، بالطبع، أفلاماً كبيرة، بل أفلاماً أهم من "الختم السابع" وأجمل، لكنه أبداً لم يتمكن من تحقيق ما يضاهيه فرادة.

* كان برغمان الذي رحل عن عالمنا سنة ٢٠٠٧ بالتأكيد أكبر سينمائيي السويد، ولعله أكبر رجال المسرح فيها أيضاً٠وعلى أية حال هو الوحيد الذي عرف على صعيد عالمي واسع، من بين مزاولي الفن السابع في اسكندينافيا كلها، بل وصل إلى مكانة تجعله واحداً من أعظم مبدعي فن السينما في العالم، إلى جانب فلليني وشابلن وفسكونتي وغريفيث وآخرين. وهو الوحيد من بينهم الذي ظل حياً لفترة طويلة، بل إنه عاد قبل رحيله بفترة قصيرة إلى نشاطه السينمائي إذ حقق فيلماً أخيراً عنوانه "ساراباند".

انغمار برغمان مات عن سن التاسعة والثمانين (ولد في أوبسالا السويدية في العام ١٩١٨)، وهو روى فصول حياته وطفولته الدينية المتقشفة في كتب عدة ترجم بعضها إلى العربية، وكشف عن شغفه بالمسرح وبالدمى وبحركة البشر منذ كان طفلاً. ولقد قاده هذا إلى سلوك درب الفن ما إن شب عن الطوق، وعلى رغم صرامة أبيه الذي كان كاهناً وراعياً كنسياً.

وبرغمان الذي بدأ نشاطه على خشبة المسرح، بدأ يزاول فن السينما منذ العام١٩٤٥ حين حقق أول أفلامه "أزمة"، ولم يتوقف مذ ذلك الحين عن تحقيق ما معدله فيلم في كل عام، في تواصل مدهش حتى أواسط سنوات الثمانين، وغالباً مع ممثلين وتقنيين لا يتبدلون،جلّهم يعمل معه على خشبة المسرح. إضافة إلى أن بعض بطلاته كن، في زمن أو آخر، صديقاته وأحياناً زوجاته. المهم أن برغمان، خلال عقود قدم فيها عشرات الأعمال المسرحية الكبيرة، عرف كيف يفرض حضوره في الساحة السينمائية عبر أفلام، لعل أبرزها وأشهرها "إنها تمطر على حبنا" (١٩٤٦)، "السجن" (١٩٤٨)، "نحو المسرة" (١٩٤٩)، "مونيكا" (١٩٥٢)، "ابتسامات ليلة صيف" (١٩٥٥)، "الفريز البري" (١٩٥٧), "عين الشيطان" (١٩٦٠)، الثلاثية المؤلفة من "عبر المرآة" و"متناولو القرابين" و"الصمت" (١٩٦١- ١٩٦٣)، "برسونا" (١٩٦٥)، "ساعة الذئب" و"شغف" (١٩٦٧- ١٩٦٩)، "همس وصراخ" (١٩٧٢)، "مشاهد من الحياة الزوجية" (١٩٧٣) وهو فيلم طويل، حققه في ٦ساعات للتلفزة واختصره للسينما، ثم عاد وأكمل أحداثه في فيلمه الأخير "ساراباند"... وبينهما حقق أعمالاً كبيرة مكرسة مثل "الناي المسحور" و"وجهاً لوجه" و"عن حياة الدمى" و"فاني والكسندر"... وغيرها.

"لورانس العرب"

الأسطورة تلتهب وسط رمال الأردن

إذا أراد المرء أن يبدأ حديثاً عن فيلم "لورانس العرب"، من أين يمكن أن يبدأ: من ولادة المشروع؟ من شخصية لورانس نفسه؟ من حكاية بيتر أوتول مع الفيلم؟ مما يرويه عمر الشريف عن لقائه الأول مع المشروع في الصحراء الأردنية؟من الأوسكارات الكثيرة التي نالها الفيلم؟ من الصحراء الأردنية حيث صورت معظم مشاهده؟ من دافيد لين، مخرجه الذي رعى الفكرة كطفل له، منذ ولد المشروع خلال حديث دار بينه وبين منتجه سام شبيغل بعد النجاح الكبير الذي كان حققه فيلمهما السابق "جسر على نهر كواي"؟

حقاً من أين يمكن أن يبدأ الحديث عن فيلم صارت أسطوريته، على مدى السنين، توازي أسطورية لورانس الذي يتحدث عنه ويروي جانباً من حكايته؟ اليوم بعد نحو نصف قرن من عرضه الأول، لا يزال فيلم "لورانس العرب" شاباً "ليس في وجهه تجعيدة واحدة" بحسب ما قال عمر الشريف، إذ عاد إلى رؤيته قبل سنوات قليلة. ولا يزال هذا الفيلم يشغل مكانة متقدمة بين أهم مئة فيلم في تاريخ السينما، ومكانة أولى في خانة الأفلام التاريخية وسينما الحرب. والمثير للدهشة أكثر من هذا كله أن لورانس(الحقيقي) لم تعد له منذ بدأ عرض هذا الفيلم في ذاكرة مئات الملايين، ملامحه الذاتية الحقيقية، بل صارت له ملامح بيتر أوتول. أما بيتر أوتول فإنه ظل غير قادر على ان يشفى من شخصية لورانس حتى يومنا هذا. أوليس في هذا، أيضاً، جزء من سحر السينما وقدرتها التدميرية؟ أما بالنسبة إلى نجمنا العربي عمر الشريف، فإنه هو الآخر لا يزال حتى اليوم يعتبر شخصيته في "لورانس العرب" مرجعيته الأساسية في حياته، على رغم أن دوره في الفيلم كان قصيراً، ولا يحل إلا في المرتبة الخامسة أو السادسة من الأهمية.

قد يكون من الصعب هنا، على أية حال، أن نقول إن لورانس كشخصية تاريخية، لم يكن معروفاً على نطاق عالمي واسع قبل الفيلم. ولكن من المؤكد أن شهرة لورانس قبل الفيلم لا تقارن أبداً بشهرته من بعده... ولئن كان كثر من المؤرخين والمثقفين قد شككوا كثيراً خلال الربع الثاني من القرن العشرين على الأقل، بصدقية كل ما رواه ذلك الكولونيل الإنكليزي "محب العرب" و"صانع ثورتهم على الإنكليز" و"موحد قبائلهم" في كتابه الأشهر "أعمدة الحكمة السبعة" فإن الشكوك تضاءلت لدى كثر بعد ظهور الفيلم... وهنا أيضاً أفليس ثمة دليل جديد على سحر السينما؟

حسناً، ليس من مهماتنا هنا أن نقول ما إذا كان لورانس صادقاً أم كاذباً في ما رواه، فهي مهمة تصدى لها كثر، ولاسيما بين المؤرخين العرب، فأقنعوا حيناً وعجزوا عن الإقناع في أحيان أخرى. لذا تبقى من لورانس تلك الأسطورة التي وضع هو خطوطها الأساسية في كتابه، والتي عادت وتعززت وتشعبت خلال العقود التالية لظهور كتابه، وخصوصاً بعد "مقتله" في حادث دراجة نارية مريع.

ويبقى منه ما شاء هو أن يرويه في الكتاب، وذلك السحر الإستشراقي الغرائبي الذي يعبق في حكاية قد تليق بأعظم الحكواتية في التاريخ. وما شاء لورانس أن يرويه، هو بالتحديد ما أثار اهتمام المخرجين والفنانين السينمائيين الذين منذ وقت باكر راودهم حلم نقل الكتاب إلى الشاشة الكبيرة. ومن هنا نذكر أن مشروع لين-شبيغل، لم يكن الأول: هناك نحو دزينة من مشاريع تتعلق بنقل سيرة لورانس إلى الشاشة. وواحد من هذه المشاريع، كان تطور إلى حد متقدم تحت رعاية شركة "رانك" البريطانية التي كلفت سير تيرنس راتيغن بكتابة السيناريو على أن يقوم ديريك بوغارد بدور لورانس. لكن بوغارد تخلى عن المشروع فوضعته الشركة على الرف، أما راتيغن فإنه حوّل السيناريو الذي كتبه إلى مسرحية حملت عنوان "روس" وقدمت أواخر سنوات الخمسين على مسارح "وست اند" اللندنية بنجاح كبير. وفيها قام سير أليك غينيس بدور لورانس (سيلعب لاحقاً في الفيلم، ولكن شخصية أخرى). المهم هنا أن استنكاف شركة "رانك" ونجاح "روس" مسرحياً، أتيا ليجيبا على سؤال كان في ذلك الحين يشغل بال دافيد لين وسام شبيغل، بعد النجاح الكبير- والأوسكار المتعدد- الذي حققه "جسر على نهر كواي". كان السؤال: أي مشروع يمكننا أن نقدم

الآن ضامنين له النجاح؟ وكان الجواب بديهياً. أما الصعوبة فكمنت في الإجراءات. الجواب هو "لورانس". والصعوبة متعددة: أين نصور؟ من يكتب السيناريو من جديد؟ من يقوم بالدور؟ وهكذا خلال الشهور التالية تتالت الخطوات:تم شراء حقوق "أعمدة الحكمةالسبعة" من ورثة لورانس الحقيقي. كلف روبرت بولت (صاحب مسرحية "رجل لكل الأزمنة" التي ستحول إلى فيلم رائع بعد سنوات) بكتابة السيناريو، في الوقت الذي ظل فيه أمر اختيار الممثل شائكاً. كان لين يريد أن يقوم بالدور ممثل غير معروف. أما شبيغل فكان يريد مارلون براندو للدور. وظل السجال بينهما حاداً طوال أسابيع، راح كل نجوم هوليوود ولندن الكبار يحلمون بالدور: من أنطوني بركنز إلى لورانس هارفي مروراً بمونتغمري كليفت وبراندو نفسه وربما بول نيومان . وأخيراً انحصرت المنافسة بين إنكليزي شاب كان بدأ يحقق نجاحات في ذلك الوقت عبر أدوار رائعة يمثلها في أفلام طليعية، وهو ألبرت فيني، وبين شاب شبه مجهول، كانت كاثرين هيبورن رأته يمثل على خشبة مسرح لندني فأذهلها ونصحت سام شبيغل به قائلة له إنه أيرلندي الأصل، وسيم الطلعة، شكسبيري الأداء وإن اسمه بيتر أوتول.

في اختصار شديد، وقع الاختيار على أوتول، لمجرد أن ألبرت فيني رفض أن يمثل الدور في مقابل عقد يحتكره بموجبه سام شبيغل طوال خمسة أعوام تالية. واوتول حين أخبر بالأمر، لم يقبض المسألة بجدية كبيرة، لكنه مع هذا، وكما يفعل كل فنان إنكليزي عادة، جمع أكبر قدر ممكن من صور لورانس وكتاباته وما كتب عنه، وجهز نفسه بترسانة كبيرة، كان من نتيجتها أن نال الدور لدى أول اختبار أجري له في لندن.

وفي تلك الأثناء كان المنتج والمخرج يحلان مشكلة تالية وأساسية: مكان التصوير. لقد كان من البديهي أن يصور الفيلم في صحراء عربية. فكيف العمل والمنتج يهودي، والصراع مندلع بين العرب وإسرائيل؟بسيطة، قال لين، لنستعن بأنطوني ناتنغ، الوزير البريطاني الذي كان ترك حكومة ايدن إبان العدوان الثلاثي على مصر، جراء تعاطفه مع العرب وصداقته لعبد الناصر والملك حسين. كان ناتنغ الوحيد في ذلك الحين القادر على "إقناع العرب بأن شبيغل ليس يهودياً" بحسب تعبير الذين أرخوا لمسيرة الفيلم. ولما كان إقناع الملك

حسين بذلك أسهل من إقناع عبد الناصر، كانت النتيجة الحتمية أن يصور الفيلم في الصحراء الأردنية - في وادي موسى وجبل طبيق- ويا للمصادفة السعيدة! إنها الأماكن نفسها تقريباً التي شهدت معظم المعارك التي يتحدث عنها لورانس في كتابه!

إزاء ذلك كله، كان في وسع التصوير أن يبدأ. وكان فريق الفيلم التقني وصل بالفعل إلى الصحراء الأردنية عند الشهور الأولى من العام ١٩٦١، وبدأ بناء الديكورات واختيار أماكن التصوير الطبيعية، حين وصل بيتر أوتول إلى هناك، ثم راح كبار ممثلي الفيلم يتدفقون: أليك غينيس، أنطوني كوين، أنطوني كوايلي... ثم عمر الشريف، الذي جيء به من مصر، ومن عالم أفلامه المصرية الميلودرامية، ومن حياته العائلية مع نجمة مصر الأولى فاتن حمامة، ليلعب دور الأمير علي، الذي بدّل حياته - كما نعرف- وقلبها رأساً على عقب.

وهكذا اكتملت كل العناصر اللازمة للشروع في التصوير. ولكن خلال التصوير، ويوماً بعد يوم، راح يظهر أن كل الصعوبات التي سبقت لم تكن شيئاً أمام الصعوبات الحالية، من الحرارة اللاهبة، إلى وقوع أماكن التصوير في مناطق بيداء مهجورة، تبعد مئات الكيلومترات عن أي عمران، و١٥. ميلاً عن أقرب نقطة مياه. ولعب دور لورانس الذي خيّل إلى بيتر أوتول أنه سيكون نزهة استشراقية جميلة وطريفة، تحول إلى أشغال شاقة، تبدأ بصعوبة ركوب الجمل، ولا تنتهي بتحمل حرارة النهار اللاهبة وبرد الليل القارس... مروراً بما أعلنه روبرت بولت حيث أقام أسابيع مع فريق التصوير قبل ان يعود إلى لندن، راوياً الصراعات العنيفة التي كانت تدور بين كبار النجوم الذين ما كان في وسع الانتاج والإخراج أن يعدلا بينهم. إذ على الرغم أن بيتر أوتول، المغمور أكثر منهم جميعاً، هو الذي يلعب الدور الرئيسي، كان يخيل إلى كل واحد منهم، وكلهم من العمالقة وبعضهم من الديناصورات، أنهم يستحقون الاهتمام الأول والأوفر.

غير أن الصعوبة الأكبر سرعان ما برزت، بصدد روبرت بولت نفسه. فالحال أن هذا، كان ينكب على كتابة مشاهد الفيلم المقبلة، وإعادة كتابتها، على ضوء نتائج تصوير المشاهد السابقة، يوماً بيوم، متنقلاً بين لندن والأردن. وذات يوم وقد قارب التصوير في الأردن على نهايته، وبقي عليه أن يكتب مشاهد

أساسية عدة في الفيلم، قبضت عليه الشرطة البريطانية بسبب تزعمه تظاهرة لندنية غير مرخصة تناهض القنبلة الذرية. أول الأمر حين أودع بولت السجن، لم يجد مغبة في ذلك، إذ خيّل إليه أن في إمكانه أن ينجز كتابة المشاهد وسط هدوء السجن. لكن المسكين لم يكن يعرف أن القانون البريطاني يمنع سجناء الرأي من الحصول على أوراق وأقلام... للكتابة. فما العمل؟ جنّ جنون شبيغل، فيما فريق العمل تحت لهيب الصحراء الأردنية ينتظر، وملايين الدولارات تنفق. فما كان من شبيغل، الذي ظن أول الأمر أن ثمة مزحة أو تقاعصاً من بولت، ما كان منه إلا أن توجه إلى لندن، ليجد بولت فعلاً في السجن وليجد أن القوانين هي القوانين. غير أنه وجد الحل الذي أنهى المشكلة، لكنه "أذل" بولت لسنوات طويلة مقبلة: أجبر بولت و ٣٢ من رفاقه المعتقلين، على توقيع عريضة يبدون فيها ندمهم على المشاركة في التظاهرة، في مقابل إطلاق سراحهم والتعهد بعدم إعادة الكرة ثانية!

أجل لقد حصل هذا بالفعل... وقبل به بولت، لكنه، كما قال، لم يغفر لشبيغل ولا لدافيد لين ولا للورانس هذا الذل أبداً!

المهم، إذاً، أن ذلك التصرف "الانتهازي" أنقذ الفيلم، وأنقذ الموجودين في الصحراء الأردنية، من الذين كانت الأمراض بدأت تهلكهم، والسأم يضنيهم، وبدأوا يلعنون لورانس وحكايته كلها. وخلال أسابيع قليلة،انتهى تصوير الفيلم، في الأردن. وبقي تصوير عدد من مشاهده الداخلية في اشبيلية بإسبانيا. ولسنا في حاجة هنا، طبعاً، إلى أن نقول كيف أن اشبيلية كانت فردوساً، بالمقارنة مع وادي موسى وجبل طبيق. ولقد ساهم تصوير بعض المشاهد في اسبانيا، في إحساس أهل الفيلم، حين انتقلوا لتصوير مشاهد أخرى في ورزازات المغربية، بأن الأمور باتت محتملة، وهم في طريقهم لاحقاً إلى تصوير مشاهد أخيرة في ديكورات بنيت في انكلترا.

لقد استغرق ذلك كله بين خمسة وستة أشهر لا غير. لكن أهل الفيلم إذ راحوا يتذكرون لاحقاً ظروف تصوير الفيلم، بدوا كمن يتحدث عن عشرات السنين. ومهما يكن من الأمر فإن بيتر أوتول وعمر الشريف، اللذين أضحيا صديقين حميمين منذ ذلك الحين، ظلا قلقين طوال شهور عدة تالية، وهما يتساءلان، كل على طريقته وفي مجاله، عما إذا كان هذا الفيلم سيحمل إليهما

المجد، ام أن كلاً منهما سيعود إلى سابق عهده من بعده. بالنسبة إلى نجوم الفيلم الآخرين، لم يكن هذا القلق وارداً أو مبرراً... إذ أن كل واحد منهم اعتبر عمله في "لورانس العرب" عارضاً وخطوة أخرى على طريق راسخة. أما أوتول والشريف، فكان الأمر بالنسبة إليهما شيئاً آخر تماماً.

والحقيقة أن المرحلة التالية أثبتت أن الاثنين لم يكن عليهما أن يقلقا أبداً. فإذا كان سام شبيغل قد تبدى منذ ما قبل إنتاجه لـ"لورانس العرب" مؤمناً بأن السينما، أمام هجمة التلفزيون، إما أن تكون استعراضية صاخبة أو لا تكون. فإن هذا الفيلم أثبت حسن تبصره: كان استعراضياً صاخباً، على رغم أن همه الأساس كان أن يروي حياة فرد رأى دائماً أنه هو الذي صنع التاريخ.

والفيلمساير لورانس في هذا، وصوّره حقاً صانعاً للتاريخ. ولئن كان هذا الأمر قد أثار نفور المؤرخين وسخرية المفكرين، فإنه في الحقيقة أعجب المتفرجين في كل مكان، ما أمن للفيلم منذ بدأ يعرض أوائل العام ١٩٦٢، نجاحاً هائلاً، حيث إن مداخيله وصلت خلال سنوات قليلة إلى عشرين ضعف كلفته. أما بيتر أوتول، فلقد أصبح من بعده واحداً من أكبر نجوم السينما العالمية ولا يزال حتى يومنا هذا. وأما عمر الشريف فإنه، بدوره، عرف مجداً سيزداد رسوخاً مع البطولة المطلقة التي أعطاه إياها دافيد لين نفسه في الفيلم الضخم الاستعراضي التالي "دكتور جيفاغو".

وأما بالنسبة إلى الفيلم نفسه فإن الجمهور العريض لم يكن الوحيد الذي أعجب به. بل إن هذا الإعجاب المفرط وصل إلى أهل الأوسكار أيضاً، حيث تمكن هذا الفيلم, الذي يروي "إشعال ضابط الاستخبارات الإنكليزي" لـ"الثورة العربية" ضد "الأتراك والألمان خلال الحرب العالمية الأولى"، من انتزاع جوائز أوسكار عدة، لم يكن من بينها على أية حال جائزة لروبرت بولت أو لأوتول أو لعمر الشريف- على عكس الشائع شعبياً-.

وبقي أن نذكر أن هذا النجاح كله لم يشفع لطول الفيلم أن يبقى كما هو وكما شاءه مخرجه منذ إنجازه، إذ أن المنتج لم يتوان، على مذبح الضرورات التجارية، من قص نحو نصف ساعة منه أول الأمر، ثم قص لاحقاً، خلال دورة عرض جديدة له في العام ١٩٧١، عشرين دقيقة أخرى.

غير أنه، بما أن الحق يعود دائماً إلى أصحابه ولو بعد حين، حدث في العام ١٩٨٩، أن أعيدت إلى الفيلم، تحت إشراف مخرجه دافيد لين، المشاهد كلها التي قصت منه، ليعرض مكتملاً للمرة الأولى في دورة مهرجان "كان" لذلك العام. ولقد كان ذلك مناسبة لعودة "لورانس العرب" فيلماً وشخصية وممثلين، إلى الواجهة من جديد، وليعتبر، بشكله الكامل هذه المرة، واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما. وهو، منذ ذلك الحين، راح يعيش حياته الجديدة، والمتجددة في شكل أخّاذ، مرة حين ينتشر "الفيديو" ثم حين تنتشر "الأسطوانات المدمجة"، مضفياً في كل مرة من جديد، طابعاً يزداد أسطورية على لورانس... الحقيقي، الذي يكاد يختفي تماماً تحت وابل الأساطير المتراكمة، كما اختفت ملامحه تحت ملامح بيتر اوتول.

* يعتبر دافيد لين(١٩٠٨- ١٩٩١) واحداً من كبار المخرجين وكتّاب السيناريو البريطانيين، حتى وإن كان كثر يعتقدونه جزءاً من السينما الأميركية بسبب الضخامة الاستثنائية لأفلامه، وبسبب الأوسكارات التي نالها بعض هذه الأفلام. لين، بريطاني قلباً وقالباً، وهو قبل انصرافه إلى إخراج الأفلام الضخمة ساهم في بعض أفضل الأفلام الإنكليزية كمؤلف وكاتب لأفلام حققها أمثال أنطوني اسكويت ومايكل باول. أما بداياته كمخرج فكانت خلال الحرب العالمية الثانية عبر سلسلة أفلام اجتماعية و"تحريضية" وطنية، قبل ان يحقق في العام ١٩٤٥ واحداً من أجمل الأفلام الرومانسية في تاريخ السينما الإنكليزية والعالمية "لقاء عابر". وهو خلال الحقبة التالية ركّز مكانته عبر فيلمين اقتبسهما من تشارلز ديكنز وحققا نجاحاً ونالا احتراماً من النقاد ("آمال كبيرة" و"أوليفر تويست").

ولقد ظل دافيد لين يحقق أفلاماً اجتماعية ودرامية قليلة الكلفة، حتى وإن سارت على النمط الهوليوودي، حتى حقق في العام ١٩٥٧ ذلك الفيلم الدرامي الاستعراضي الضخم عن الحرب العالمية الثانية، على جبهة الشرق الآسيوي، "جسر على نهر كواي"، الذي جعله ينال أوسكار أفضل إخراج- بين أوسكارات أخرى- . وفي العام ١٩٦٢ كان "لورانس العرب" والنجاح الساحق الذي نعرف الآن. ولين ثنى على ذلك الفيلم الذي تناول "الثورة العربية" بالفيلم الذي تناول الثورة الروسية "دكتور جيفاغو" عن رواية بوريس باسترناك التي أثارت ضجة في حينه. وفي العام ١٩٧٠، حقق لين "ابنة رايان" عن حكاية حب

حميمة في قرية أيرلندية في العام١٩١٦- رأى فيها كثر تشابهاً مع حكاية مدام بوفاري-. وفي العام١٩٨٤، بعد ابتعاد عن العمل دام ١٤ عاماً، حقق لين فيلمه الضخم الأخير "ممر إلى الهند" عن رواية إي٠إم. فوستر، وهو عبره استعاد مجده الذي كان انبنى بقوة مع "لورانس العرب" و"دكتور جيفاغو"... لكنه كان فيلمه الأخير، إذ أنه رحل بعد سنوات قليلة من إنجازه.

"الساموراي السبعة"

أسئلة الإنسان من أعماق التاريخ

قبل سنوات حين عرض ستيفن سبيلبرغ فيلمه- المميز- عن الحرب العالمية الثانية "إنقاذ المجند رايان"، توقف النقاد والجمهور معاً، عند ثلث ساعة في الفيلم صوّر فيها سبيلبرغ رهبة الحرب وفظائعها ودمويتها وقسوتها على الإنسان، في مشاهد متواصلة جعلت كثراً يقولون إن "السينما لم تعرف قبل فيلم سبيلبرغ شيئاً مثل هذا وتصويراً للحرب وفظائعها له كل هذه التفاصيل". والحقيقة أن الذين أبدوا هذا الرأي كانوا إما من الذين لم يشاهدوا فيلم " الساموراي السبعة"، وإما من الذين شاهدوه ونسوه. ومع هذا نعرف أن من المستحيل على احد شاهد شيئاً من هذا الفيلم أن ينساه. فـ"الساموراي السبعة" هو واحد من تلك الأفلام التي يمكن أن يقال عنها إنها تقدم "السينما في أعظم تجلياتها" السينما الصافية، شكلاً ومضموناً في آن معاً. ولعل في إشارتنا إلى أن هذا الفيلم قد قلّد مراراً وتكراراً في السينمات القريبة (من "السبعة الرائعون" لبرستون ستارغر، إلى "المصارعات السبع"الإيطالي، مروراً بما لا يقل عن عشرة أفلام حملت حتى الرقم ٧، في عناوينها) ما يوضح المكانة التي كانت لهذا الفيلم، ولا تزال، إذ لا يفوت الاستطلاعات أن تشير إلى أن

"الساموراي السبعة" يحتل دائماً مركزاً متقدماً في لائحة أعظم الأفلام في تاريخ السينما.

"الساموراي السبعة" هو واحد من أجمل أفلام الياباني آكيرا كوروساوا. ولئن كان هذا لا يزال مجهولاً في العام ١٩٥٠، حين عصف فيلمه "راشومون"- حرفياً- بعالم السينما في العام ١٩٥١، حين عرض في مهرجان البندقية وفاز بجائزة "الأسد الذهبي"، واضعاً السينما اليابانية أمام عيون مشدوهة لعالم لم يكن يعرف عنها شيئاً، فإنه في العام ١٩٥٤، حين قدم "الساموراي السبعة" في المهرجان نفسه وفاز بـ"الأسد الفضي"، كان أضحى معروفاً على نطاق واسع، بل كان حقق أيضاً فوزاً كبيراً في العام ١٩٥٢، في مهرجان برلين عن فيلم آخر له هو "آكيرو" (أن تعيش)... من هنا لم ينصب اهتمام عالم السينما في الغرب هذه المرة على التعرف على مخرج وعلى عالمه القومي تحت وقع المفاجأة الطيبة، بل انصرف إلى الفيلم في حد ذاته مستكشفاً ما فيه من تجديدات على لغة السينما، ومندهشاً أيضاً أمام تواضع مخرج راح يصرح بأنه إنما حقق هذا الفيلم تحت تأثير مباشر من سينما... جون فورد.

والحقيقة أن كثراً من النقاد، لم يبالوا كثيراً- يومها- بتصريحات كوروساوا، ذلك لأنهم رأوا بسرعة أن ما في الفيلم يتجاوز ما لدى جون فورد كثيراً، بل يبدو حتى مميزاً عن رائعتين لإيزنشتاسن كثر الحديث عنهما إزاء "صدمة" "الساموراي السبعة"، وهما "ألكسندر نفسكي" و"إيفان الرهيب". فإذا كان البعد الشكلي الخالص وألعاب التوليف المذهلة،تبدو متقاربة بين فيلم كوروساوا، وفيلمي إيزنشتاين، فإن المحصلة النهائية لدى المعلم الياباني أتت أكثر إنسانية بكثير، وأقل "مانيكية" في مجال التعاطي الفكري. فلدى إيزنشتاين التوجه السياسي الإيديولوجي واضح ضمن لعبة أسود وأبيض تبجل جانباً وتعطيه الحق على جانب آخر، أما لدى كوروساوا، فإن الأمور أكثر رهافة وثمة وجود جلي لدرجات اللون الرمادي. فلا المظلومون في الفيلم ملائكة خالصون، ولا رجال العصابة أشرار خالصون، ولا الساموراي ذوو قداسة لا تنضب. بالنسبة إلى كوروساوا يتعين النظر إلى الأمور في نسبيتها. والحقيقة أن مثل هذه الرسالة ستبدو شديدة الأهمية- سياسياً وأخلاقياً- إن نحن تذكرنا أن الفيلم حقق في اليابان في زمن كان النقاش فيه محتدماً، من حول

الوجود الأميركي في هذا البلد. ونقول هذا من دون أن نرغب حقاً في الزعم أن الفيلم ينطوي وبكل وضوح على مساهمة في حسم هذا النقاش. كل ما في الأمر أن كوروساوا أدلى بدلوه في المسألة، لكنه في الوقت نفسه، عكف على التجديد في لغة السينما... كما في النظرة إلى التاريخ نفسه.

الحال أنه قبل "الساموراي السبعة" كانت الأفلام اليابانية، وبحسب ما قاله كوروساوا نفسه في ذلك الحين "تنحو إلى أن تكون ذات مذاق خفيف، بسيط وصحي يشبه مذاق الشاي الأخضر الممزوج بالرز الأبيض- الأوشازوكي-، ولكني أعتقد أن الأوان قد آن لكي تكون لدينا، وفي الوقت نفسه، مشروبات وأفلام أكثر غنى. ولهذا السبب أقول في نفسي إنني سوف أصنع فيلماً فيه من البعد الترفيهي والتجديدي ما يجعله ذا مذاق مختلف وقابل للهضم". ومن الواضح أن كوروساوا إنما كان يعبر في هذا الكلام البسيط، عن كل العقد التي كانت تنخر عقل النخبة اليابانية الواعية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية: نحن قوم بسطاء لكننا ذوو هشاشة، في الفن كما في الحياة. ونحن في الوقت نفسه ضعفاء، تكويناً وفكراً. لذا علينا، وبكل شجاعة أن نتبع طريق الغرب أو الطريق الذي يخطها لنا هذا الغرب المنتصر: علينا أن نتغذى بشكل أفضل، أن نحل محل الرز، غذاء الفقراء، لحماً وحليباً غنيين بالسعر الحرارية.

علينا أن نطلب من الثقافة الأجنبية تلك البروتينات الروحية التي تنقصنا.

ومن يشاهد "الساموراي السبعة" على ضوء هذه الحاجة التي عبّر كوروساوا عن إلحاحها، يمكنه على الفور أن يدرك كم أن هذا الفيلم يمزج بين أبعاد يابانية عريقة: التقاليد التراتبية، ممارسات القتال التقليدية(بوشيدو)، من جهة، وبين التعبير عن الرفقة البطولية، وحرارة الصداقة وفنون التضحية التي لطالما عبرت عنها الأفلام المسماة " أفلام الغرب الأميركي" في أفلام جون فورد وأنطوني مان وجورج ستيفنس. غير أن هذا لا يجعل أبداً من "الساموراي السبعة" فيلماً هجيناً، ذلك أن كوروساوا، من خلال عملية المزج تلك، قدم بعداً ثالثاً وجديداً، كان هو الذي سيهز سينما المغامرات الغربية منذ ذلك الحين.

ويمكن التعبير عنه بالرقم الذهبي٧ . فالبطل المنقذ هنا ليس فرداً منزلاً من مكانة سامية. بل هو بطل متعدد: سبعة أبطال، لا يمكن حتى وصف أيٍّ منهم بأنه بطل خالص. ذلك أن كوروساوا، حرص منذ القسم الأول من الفيلم أن يقدمهم إلينا

واحداً واحداً، في محاسنهم كما في مساوئهم. في ضعفهم كما في قوتهم. ومن يعرف الأدب الياباني والفنون اليابانية ويقارن، سيمكنه أن يدرك فحوى هذه الأبعاد جميعاً. وسيدهشه هذا "النوع" من الساموراي، الذي اختار كوروساوا تقديمه على الضد مع كل صور الساموراي التي كانت معهودة في التراث الياباني.

لكي يموضع كوروساوا فيلمه في شكل ملائم تماماً، عاد إلى القرن السادس عشر، القرن الذي استشرت فيه في اليابان حروب أهلية وقطاعية نتجت من ضعف السلطة المركزية، ما جعل البلد فريسة لتحكم قطاع الطريق والعصابات. ونحن منذ بداية الفيلم، نجدنا أمام عصابة يربو عدد أفرادها عن أربعين شخصاً، تسعى إلى شن غارة على قرية مزارعين بائسين. ولكن يحدث مصادفة أن يستمع مزارع عابر إلى حديث يدور بين زعيم العصابة وبعض أتباعه، إذ حين يقترح هؤلاء مهاجمة القرية ونهبها يقول الزعيم: لا... لقد نهبناها في العام الفائت، وليس فيها الآن ما قد يسيل له لعابنا. لذلك سننتظر الحصاد القريب، وبعده نهاجم فتكون لنا غنيمة كبيرة. وينصرف اللصوص على هذا الأساس فيما يعود المزارع إلى القرية مرعوباً ليروي ما سمع. وهنا إذ يسود النقاش، يقترح عراف القرية على المزارعين أن يطلبوا عوناً من الساموراي الرونين (أي نوع من الساموراي المتشردين الفقراء الذين يمكن استئجارهم لمثل هذه الأمور، إذ يعيشون محرومين من الزعامة ومن المكانة).

وهكذا يتوجه بعض المزارعين إلى القرى والبلدات المجاورة، وبعد بحث وجهد يتمكنون من جمع سبعة من الساموراي الذين يقبلون أداء المهمة مقابل غذاء يومهم المؤلف من طاسات من الرز لا أكثر. وهنا يستعرض الفيلم النماذج السبعة التي يتم جمعها تحت سلطة "كامباي" الذي يتصرف انطلاقاً من كونه بدأ يؤجر نفسه لمثل هذه الغاية منذ زمن، وهو رجل حكيم ومقاتل شجاع. وإلى جانب "كامباي" هناك "شيشيروجي" صديقه ومعاونه منذ زمن بعيد، ثم هناك "غوروباي" الذي ينضم إلى الفريق، فقط، بسبب إعجابه ببطولة "كامباي"، ثم "كاتسوشيرو" الفتى الذي همه الأساس أن يتعلم من هؤلاء الأبطال ويسير على خطاهم، ثم "هيهاشي"، الذي ينضم لأنه لا يجد شيئاً آخر يفعله في حياته، وهناك "كيوزو" الذي يخوض التجربة لكي يبرهن دائماً ومن جديد على مهاراته في لعب

السيف... وأخيراً هناك مهرج الفريق والساموراي نصف المجنون "كيكوشيو"- ولعب الدور توشيرو ميفوني بتألق جعله أشهر نجم في السينما اليابانية منذ ذلك الحين.

لقد أسهب كوروساوا خلال ذلك القسم الأول من الفيلم في تقديم هذه الشخصيات، سيكولوجياً وإجتماعياً... ولكن من الواضح أن هذا التقديم هو الذي ساهم في بناء القسمين الأخيرين، ولاسيما الساعة الأخيرة من ساعات الفيلم الثلاث، حيث المعركة الفاصلة والتي أبدع كوروساوا حقاً في ربط تفاصيلها الحدثية، شخصيات الساموراي، أو من تبقى منهم تدريجاً، خلال تلك المعركة التي ستجرى تحت مطر شديد وسيصورها كوروساوا بكاميرات عدة كما أنه سيولفها في شكل خلاق فيه قفزات ستصبح قاعدة في الفن السينمائي منذ ذلك الحين. وهو فيها يستبق غودار بنصف دزينة من السنوات على الأقل...

إذاً على هذا النحو ينقسم "الساموراي السبعة" إلى ثلاثة أقسام، بعد المقدمة التي تموضع الحدث، تاريخياً واجتماعياً: قسم يقدم لنا فيه كوروساوا شخصياته، وثان تدور أحداثه في قرية المزارعين الفقراء ويتضمن تناحر الساموراي مع المزارعين أول الأمر ثم الاستعداد معاً لقتال رجال العصابات لاحقاً، وأخيراً قسم ثالث تشغله المعركة حتى النهاية حين ينقذ الساموراي القرية ويقضون على اللصوص، مع إنه لم يعش من هؤلاء الساموراي في نهاية الأمر سوى إثنين.

إذا كان القسم الأخير من الفيلم (قسم المعركة) هو الأقوى سينمائياً، وخصوصاً بسبب ألعاب التوليف والتصوير التي رسمها كوروساوا بقوة ودقة من يرسم معارك حربية حقيقية، وزاد من هولها وصعوبتها كونه أراد للمعركة أن تدور تحت مطر كثيف. وإذا كان القسم الأول الذي موضع فيه الحدث ثم قدم الشخصيات مشدداً على بؤسها وعلى تناقضها مع الصورة المعهودة للساموراي، أتى مميزاً من حيث قدرة كوروساوا على التسلل إلى الأعماق السيكولوجية والإنسانية لشخصياته، فإن القسم الثاني هو الذي تجلت فيه قدرة كوروساوا الفائقة على رسم فكرانية حقيقية لعمله، وهو بعد من المؤسي أن كثراً من الذين كتبوا عن هذا الفيلم قد غفلوا عنه: فالمزارعون البائسون، حين وجدوا أن لامناص لهم من الاستعانة بالساموراي لإنقاذ أنفسهم ومحصولهم، أبدوا عداء كبيراً لهؤلاء حين وصلوا إلى القرية، بل إنهم

لرعبهم، أغلقوا أبواب بيوتهم وطلبوا من النساء ألا يظهرن خوفاً من اعتداء الساموراي عليهن- وهذا لم يمنع على أية حال واحداً من الساموراي من الوقوع في غرام حسناء من القرية-. المهم أن كيكوشيو كان هو الذي لعب هنا دور التقريب بين الطرفين- في سبيل مجابهة العدو المشترك- ماسحاً في طريقه ضروب سوء التفاهم. فهو، لأنه في الأصل ابن فلاحين، يفهم أخلاقية هؤلاء تمام الفهم، بل إنه منذ البداية تبدى قادراً على فضح نفاقهم وزيف قناع الأخلاق الذي رسموه على وجوههم: ويكون هذا حين يكشف عن مخبأ أسلحة في القرية، كان المزارعون في السابق غنموها بفعل قتلهم لساموراي أفاقين كان يحدث لهم أن يمروا في جوار القرية صدفة. إذاً، كما يكشف كيكوشيو "لا أحد منا ملاك..." كلنا في الهواء سواء" والمزارعون حين يبدو لهم الأمر مفيداً، لن يقلوا شراً عن اللصوص. من هنا، عليهم كشف القناع والتعامل مع الأمور بواقعية. والحال أن هذه الرسالة التي شاء كوروساوا أن يعبر عنها هنا، على هذه الشاكلة، تبدو فائقة الأهمية. هذا لئلا نقول إنها أهم ما في هذا الفيلم، من الناحية الفكرية.

أهم ما في الفيلم، ولكن ليس كل ما في الفيلم طبعاً. ذلك أنه لا يقل عنها أهمية أسلوب كوروساوا "السيمفوني" في بناء الفيلم: الافتتاحية، والحركات الثلاث، وصولاً إلى الكريشندو الختامي. والحال أن هذا التقسيم المستقى مباشرة من الموسيقى هو الذي مكّن كوروساوا من أن يبني فيلمه كله على شكل قصيدة شاعرية تتبع تعاقب الفصول، في رسم العلاقة بين الأحداث- وسيكولوجيات الشخصيات- من جهة، وبين حركة الطبيعة نفسها من جهة ثانية: على إيقاع اهتزازات الطبيعة تتحرك اهتزازات البشر وعواطفهم. ومن هنا لا تعود أمطار الطبيعة وعواصفها في القسم الثالث والأخير سوى تعبير عن ضراوة الصراع بين الساموراي- مدافعين عن المزارعين- من جهة، وبين اللصوص من الناحية الثانية، كفصل تال للصراع الخفي والأكثر عمقاً ودلالة الذي دار بين الساموراي والمزارعين خلال القسم الثاني.

وانطلاقاً من هنا، أفلا يكون من حقنا أن نقول إن المجابهة التي يعيشها الفيلم في أقسامه جميعاً، بين الأطراف الثلاثة، هي مجابهة شاء كوروساوا من خلالها أن يقدم لنا- بلغته السينمائية الفذة- تحليلاً عميقاً للواقع يطاوله سوسيولوجياً وسياسياً في

آن معاً؟ وألا يبدو من الأمور الشديدة الدلالة في هذا الفيلم أن كل ما يعرضه المزارعون على الساموراي لإنقاذهم منذ بداية الفيلم، حفنة من الرز, ومأوى مؤقت و... كثير من المجد؟

يقيناً أن هذه الأبعاد تقول لنا كم أن كوروساوا، تحت غطاء هذا الفيلم التاريخي، المنتمي شكلاً إلى نوع من السينما يعرف في اليابان بـ"الشامبارا" ويبدو شديد التحديد لحقبته الزمنية، إنما ابتعد حقاً عن تلك الحقبة وعن هذا النوع من الأفلام التاريخية ليعطي موضوعه بعداً يقف به خارج زمن محدد، بل أيضاً خارج مكان محدد. ولقد كان هذا الأمر من الوضوح إلى درجة مكّنت "الساموراي السبعة" من أن يظهر، على الفور، لمتفرجيه في العالم أجمع، ولا سيما لأولئك الذين كانوا، في الغرب، أول من اكتشفه حين عرض في مهرجان البندقية، فيلماً بسيط الدرس أممي التوجه، كوني الانتماء، في الوقت نفسه الذي بدا شديد اليابانية، منغرزاً، شكلياً على الأقل، في التقاليد المحلية. وفي يقيننا أن أهمية هذا الفيلم الاستثنائي، تكمن ها هنا بالذات، في هذا التمفصل الخلاق بين ماهو محلي وما هو كوني، أو بالأحرى، في قدرة كوروساوا فيه بالانطلاق مما هو محلي، على الوصول إلى ما هو كوني. وهذا مايضع "الساموراي السبعة"، بين أفلام عدة أخرى لكوروساوا نفسه (مثل "أن تعيش" و"ذو اللحية الحمراء" و"دود سكادن" و"راشومون") في المكانة نفسها التي نضع فيها مسرحيات شكسبير وروايات دوستويفسكي، ولوحات فيرونيزي وكارافاجيو، وغيرها من أعمال لا تزال تسائلنا إلى اليوم وتطرح علينا قلقها وأسئلتها العميقة، متحدية إيانا ان نجيب... أو نتجاوب على الأقل.

* يعتبر آكيرا كوروساوا (١٩١٠- ١٩٩٨) أشهر مخرجي السينما اليابانية، في الخارج، أما داخل اليابان، فإن النقاد والجمهور كانوا، ومازالوا- حتى بعد رحيله- يفضلون عليه مخرجين آخرين يرونهم "أكثر يابانية" وأقل توجهاً نحو "الغرب". ومع هذا يلقب كوروساوا بـ"الإمبراطور" ويعتبر، إلى حد ما، وجه اليابان المضيء في الخارج.

منذ كان في الثالثة عشرة من عمره بدأ كوروساوا التوجه نحو الأدب ثم الرسم، قبل أن يكتشف السينما متفرجاً ثم مساعداً للإخراج في العام ١٩٣٦ . وهو

كتب أول سيناريو له في العام ١٩٣٨, وواصل بعده كتابة السيناريوهات والعمل مساعداً للإخراج حتى العام ١٩٤٣ حين حقق فيلمه الأول "سانشيرو سوغاتا"، بادئاً سلسلة من أفلام لم يتوقف عن تحقيقها حتى رحيله، وإن كانت تلك الفترة الزمنية الطويلة التي تزيد عن نصف القرن شهدت فترات توقف ويأس ناهيك بمحاولة انتحار صاخبة. وقد حقق كوروساوا ما يقارب سبعة وثلاثين فيلماً، معظمها يعتبر من عيون السينما العالمية، مثل "راشومون"(١٩٥٠) و"الأبله"(١٩٥١) و"قصر العنكبوت"(١٩٥٧) و"أهل الحضيض"(١٩٥٧) و"يوجمبو"(١٩٦١) و"درسو أوزالا"(١٩٧٥) و"كاغيموشا"(١٩٨٠) و"أحلام"(١٩٨٦) وغيرها. أما فيلمه الأخير فكان "مادادايو".

والجدير ذكره هنا أن كوروساوا الذي كان –أيضاً- مولعاً بالكتابة والأدب، كتب سيرته بنفسه، واقتبس من بعض روائع الأدب العالمي بعض أفلامه، ولاسيما من شكسبير وغوركي ودوستويفسكي، كما أن الأميركيين والسوفياتيين تتالوا تباعاً لإنتاج بعض أفلامه الأخيرة، بدءاً من العام ١٩٧٥، حين عجزت "المعجزة الاقتصادية اليابانية" عن أن توفر لـ"إمبراطور السينما" ما يمكنه من أن يعيش سنواته الأخيرة ويبدع فيها.

"الساموراي السبعة"

أسئلة الإنسان من أعماق التاريخ

في صيف العام ١٩٦٩ هبط الإنسان للمرة الأولى في تاريخ البشرية فوق سطح القمر، بل فوق سطح أي كوكب، غير الأرض، في النظام الشمسي كله.

كان ذلك الإنسان أميركياً، لكن عصر الفضاء في شكل عام كان بدأ قبل ذلك ولم يكن أميركياً في بدايته، إذ نعرف أن السوفيات يومها كانوا يسجلون، شهراً بعد شهر، نقاطاً مهمة في سباق الفضاء مع الأميركيين. وكانوا هم – أي السوفيات - أول من غزا الفضاء قبل ذلك بأكثر من عقد. غير أن خطوات الإنسان الأولى على سطح القمر افتتحت في الحقيقة زمناً جديداً، خصوصاً ان تلك الخطوات أدت إلى جلب صور، ميدانية، التقطت هناك في الأعالي فريدة من نوعها.

ويروى، يومها، أن واحداً من كبار وكالة الفضاء الأميركية راح يتأمل تلك الصور ويتمتم في دهشة: يا إلهي كم إنها تشبه فيلم "٢٠٠١ أوديسا الفضاء".

يقيناً أن من غير الممكن الافتراض بأن السينما في تاريخها كله كانت قد حققت مثل ذلك الإنتصار.

فيلم "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" كان عرض قبل عام ونيف من وصول الإنسان إلى سطح القمر. ولم يكن المهم في ذلك الحين أن يكون موضوعه دار من حول ذلك الأمر مستبقاً إياه أو غير مستبق. فالسينما، ومنذ جورج ميلياس، عند بداية القرن العشرين كانت "وصلت" إلى القمر كما كان الأدب (جول فيرن) فعل من قبلها. المهم لحظة ذاك كان البعد البصري، البعد الذي جاء ليقول لنا مدى واقعية ذلك الفيلم الذي كان يومها، ولا يزال حتى يومنا هذا أجمل فيلم حققه فنان عن غزو الفضاء. حتى وإن كانت "توقعاته" لم تتحقق مع مجيء ذلك العام الانعطافي، العام٢٠٠١، الذي جاء

الفيلم ليقول لنا إنه سيكون زمناً يشهد سفراً طبيعياً بين الكواكب، وما إلى ذلك. والحال أن قوة "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" لاتكمن في قدرته على التنبؤ أو على التوقع، وفي استباقه للأحداث، بل تحديداً في أبعاده الفلسفية والجمالية وخصوصاً البصرية، التي بدّلت حقاً من نظرة الإنسان إلى الفضاء، وإلى تاريخ البشرية، وإلى العلاقة مع الزمن. ومع هذا بدا الفيلم حين عرض للمرة الأولى عصياً على الفهم. ولا يزال إلى يومنا هذا عصياً على الفهم. فهل علينا أن نقول إن مسألة الفهم أو عدم الفهم مسألة شديدة الأهمية بالنسبة إلى فيلم من هذا النوع؟ سنرى.

مخرج "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" هو ستانلي كوبريك، الذي لم يحقق طوال حياته، التي قضى جزءها الأول في الولايات المتحدة، وبقية عقودها في بريطانيا التي نفى نفسه إليها أوائل الستينيات ثم لم يتركها أبداً بعد ذلك وحتى رحيله سنة ١٩٩٩، لم يحقق سوى ١٣ فيلماً، يعتبر كل منها في مجاله نقطة انعطاف في تاريخ الفن السابع. وكان كوبريك، قد حقق قبل "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" مباشرة فيلماً معادياً للحرب وللسلاح النووي يسخر من السلطات الأميركية ونزعتها العسكرية عنوانه "دكتور سترانجلاف". وهو حين كان يستعد لتحقيق هذا الفيلم كان يريد له أن يكون مروياً على لسان سكان الفضاء الخارجي إذ يراقبون باحتقار وسخرية تصرفات سياسيي عالمنا الذي نعيش فيه. لكن كوبريك سرعان ما استبعد تلك الفكرة لصعوبة تنفيذها مالياً وعملياً. وقرر منذ ذلك الحين أن يكون فيلمه التالي فيلماً عن غزو الفضاء. وهكذا ما إن حقق "دكتور سترانجلاف" النجاح الذي نعرف حتى راح كوبريك يبحث عن نص أدبي ينطلق منه، في الوقت نفسه الذي بدأ فيه محاولته إقناع المنتجين (مترو غولدوين ماير) بتوظيف أموال في مشروع كهذا، من دون أن يخفي عنهم أن الكلفة ستكون باهظة لأنه، منذ البداية قرر أن المؤثرات البصرية في الفيلم ستكون استثنائية وغير مسبوقة. وإذا كان كوبريك قد تمكن من الحصول على موضوعه إثر تعرفه إلى الكاتب آرثر سي. كلارك وقراءته قصته القصيرة "الخفر" التي ستشكل أساس الرواية والسيناريو اللذين سيكتبهما كلارك معاً، تحت إشراف المخرج، فإنه كان مضطراً إلى انتظار النجاح التجاري الكبير الذي حققه فيلم "كوكب القردة" ليرى أصحاب "مترو غولدوين ماير" مقتنعين بأن هذا النوع من الأفلام يمكن أن يكون مربحاً، شرط ألا توظف فيه أموال طائلة. صحيح ان الموازنة التي طلبها كوبريك يومها كانت كبيرة(٤٥٠٠... دولار) لكنها كانت تبدو معقولة... وتحديداً بالمقارنة مع الأكثر من

عشرة ملايين دولار، التي كلفها الفيلم حتى انتهى، ذلك أن سنوات الإعداد والتنفيذ الطويلة كانت لها كلفتها.

اليوم، لن يكون من الإنصاف القول أن "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" كان مخيباً لآمال الشركة التي أنتجته، من الناحية المالية. خيبة الأمل، الفورية على أية حال، كانت من نصيب النقاد الذين كانوا اعتادوا مناصرة سينما كوبريك، كما كانوا اعتادوا المواضيع الخطية الواضحة والبسيطة التي تليق بسينما يطلب من عشرات ملايين الناس مشاهدتها.

فبالنسبة إلى هؤلاء كانت الأسئلة كثيرة ومحيرة. وكان كثير مما في الفيلم مغلقاً تماماً يصعب ولوجه، عقلانياً، إلى درجة أن أحدهم اقترح يومها أن يرسل كوبريك مع كل عرض لشرح ما كان يريد أن يقوله في الفيلم. بيد أن هذا كله لم يحرك في كوبريك ساكناً. بل إنه قال إن الفن الكبير لا يشرح ولا يطلب منه أن يعلن ما يريد قوله، بل المطلوب منه أن يقول وأن يترك لكل متفرج حرية أن يفسر تبعاً لرؤاه وتوقعاته وثقافته.

طبعاً مثل هذا الكلام كان جديداً على عالم السينما الشعبية، سينما الأنواع التي لا علاقة لها بالسينما الشخصية التي كان اعتاد تحقيقها بين الحين والآخر مؤلفون هامشيون٠و "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" فيلم لابد من أن ينتمي إلى السينما الشعبية- كلفة، وضخامة وموضوعاً- . من هنا كان رهان كوبريك شديد الخطورة. واليوم بعد نحو أربعة عقود أفلا يمكننا القول أن كوبريك حقق رهانه؟ إن الفيلم شوهد ويشاهد بكثرة اليوم. وكل من يشاهده يبدو مستمتعاً به، حتى وإن أغلق عليه فهم بعض مفاتيحه- وهو أمر يتضاءل عقداً بعد عقد على أية حال-. بل إن الجمهور العادي بدأ يتلمس حقاً تجديدات كوبريك على صعيد اللغة السينمائية. وحتى على صعيد دور الفن الكبير في الحياة الروحية للبشر. ومشاهد عدة في الفيلم تبدو اليوم أليفة جداً. بما في ذلك – ويا للغرابة- صور ذلك المشهد الأخير الذي ينتقل من رحلة "بسيكاديلية" مذهلة في أعالي الفضاء إلى غرفة نوم من طراز لويس السادس عشر. وبما في ذلك أيضاً، ذلك القطع المذهل- وفريد نوعه في تاريخ الفن السابع- من عظمة تُرمى أول الفيلم إلى الفضاء من قبل كائنات هي جدود الإنسان قبل ٤ ملايين سنة، إلى سفينة فضاء تمخر عباب الجو أوائل الألفية الثالثة على إيقاع "هكذا تكلم زرادشت" لريتشارد شتراوس،

أو "الدانوب الأزرق" ليوهان شتراوس. على أية حال، لإدراك موقع كل هذا في الفيلم، قد يكون مفيداً أن نعرض أجزاءه الأربعة في هذا التلخيص الذي نعرف سلفاً أنه يكاد لا يقول شيئاً عن فيلم يريد، هو، أن يقول أشياء كثيرة.

فمن ناحية سياقه التتابعي يتألف "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" من هذه الأجزاء الأربعة على التوالي:

الجزء الأول وعنوانه "فجر البشرية" وفيه تطالعنا جماعة من الكائنات – التي سنعرف على الفور أنها حلقة الوصل بين القردة وأول البشر، وحياة هذه الكائنات تتمحور من حول أكل النبات الملتقط من الطبيعة السخية. لكن هذه المجموعة سرعان ما تشعر بنفسها مهددة من قبل مجموعة أخرى من آكلي اللحوم. ويدور صراع عنيف حيناً، خفي حيناً آخر بين الجماعتين. ثم حين تفيق المجموعة الأولى ذات يوم، تجد أمامها نصباً (مونوليث) مرتفعاً أسود اللون تعجز، بالطبع، عن إدراك سره أو سر وجوده ها هنا. وفي اللحظة نفسها يتعلم واحد من تلك الكائنات كيف يستخدم عظمة ليقتل بها للحصول على اللحم. وبهذا يكون جد الإنسان الأول قد اكتشف (اخترع؟!) أول آلة وأول سلاح، ما يعني أن الكون دخل مرحلة جديدة من تطوره. وهنا إذ يرمي الكائن بالعظمة في الفضاء، احتفالاً بذلك ربما، يحدث ذلك القطع السينمائي الأكثر غرابة، إذ بالتدريج تتحول العظمة إلى المركبة الفضائية: لقد انتقلنا في الزمان وفي المكان ما لا يقل عن أربعة ملايين عام.

وهكذا نجدنا في الجزء الثاني من الفيلم: تحديداً في العام ٢٠٠١. وها نحن الآن داخل مركبة فضائية عملاقة تقوم برحلة –ستبدو لنا على الفور عادية وشبه روتينية – إلى سطح القمر. وسنفهم أن الغاية من الرحلة إنما هي تمكين العالم الأمريكي د. هوارد من سبر أغوار نصب أسود غريب جرى اكتشاف وجوده ورصده فوق سطح القمر وتبين أنه يبث إشارات غامضة في اتجاه كوكب جوبيتير (المشتري). ونفهم أيضاً أن النصب يبدو قائماً هناك منذ زمن بعيد، وأن الذين يقتربون منه يتعرضون لعواصف رهيبة. ولن يكون مدهشاً للمتفرج أن يعلم على الفور أن ذلك النصب كان هو نفسه الذي برز أمام أولى الكائنات البشرية منذ فجر التاريخ فكان سراً عصياً. وها هو يبرز اليوم أيضاً كسرّ عصي

أمام أبناء الألفية الثالثة. غير أن هذا، بالطبع لن يمنع العلماء وعلماء الفضاء من محاولة التوجه إلى كوكب المشتري أملاً في سبر أسرار هذا النصب/اللغز.

وبالتالي ينقلنا الفيلم عاماً ونصف العام، تحت عنوان "مهمة في المشتري". وهذه المرة يكون لدينا المركبة الفضائية "ديسكافري" المبحرة في أعالي الفضاء في اتجاه هذا الكوكب وعلى متنها رائدا الفضاء الأمريكيان بومان وبول، إضافة إلى ثلاثة علماء تم تجميدهم جليدياً لكي يعاد إيقاظهم عند الوصول ليقوموا بأبحاثهم هناك حول الإشارات التي يبثها النصب. لكن هؤلاء ليسوا كل من على المركبة. هناك أيضاً الحاسوب "هال ٩٠٠٠" الذي يسيّر شؤون المركبة. وهو حاسوب متطور جداً ندرك على الفور أنه قادر على الكلام . لكننا سندرك لاحقاً أنه – أيضاً- ذو عواطف. وعواطفه هذه سوف تكلف كثيراً، كما أنها – هنا – ستنحو بالفيلم في اتجاه جديد تماماً ومفاجئ. ذلك لأن "هال ٩٠٠٠" وقد سئم – كما يبدو – وضعيته كآلة في خدمة الإنسان، يتطلع إلى أن يعامل في شكل أفضل: بكونه عقلاً وعاطفة أيضاً. ومن هنا يدور صراع خفي أول الأمر – علني لاحقاً – بينه وبين رائدي الفضاء. وهذا الصراع تدعمه تمتمة "هال ٩٠٠٠) الذي يتبين لنا أنه ثرثار أيضاً. و"هال ٩٠٠٠" هذا حين يعجز عن فرض كينونته الروحية يتلاعب بالآلات، ويحدث خللاً تكون نتيجته القضاء على العلماء الثلاثة النائمين، وكذلك رمي الرائد بول في الفضاء الخارجي اللامتناهي. وهذا "الشر" هو الذي يدفع الرائد الآخر بومان إلى القضاء على الحاسوب "هال ٩٠٠٠" وتفكيكه وسط توسلات هذا الأخير.

إذاً، بعد قضاء بومان على "هال ٩٠٠٠" يكون عليه، في الجزء الرابع من الفيلم أن يواصل مهمته وحيداً في اندفاع مركبته "ديسكافري" نحو المشتري. وهذا القسم من الفيلم هو أكثر أقسامه دينامية وجمالاً، ودلالة أيضاً. ولكن كذلك إثارة للأسئلة، حيث إن من الواضح أن كوبريك حمله كل أسئلته الوجودية والفكرية، وربما الميتافيزيقية أيضاً، من دون أن يجد على أي من تلك الأسئلة جواباً، إلا في البعد البصري الأخاذ الذي أضفاه عليه: إذ أن المركبة تتابع الطريق إلى المشتري تحت عنوان "ما وراء الأبدية"، ويلتقي الرائد بالنصب الأسود غير بعيد عن الكوكب، في وقت تلج فيه المركبة مناطق ضوئية

شديدة الغرابة في سفر يبدو بلا نهاية وكأنه يمثل رحلة الإنسان منذ فجر الأزمنة إلى آخرها. إذ من الواضح هنا أن هذا السفر ليس سفراً في المكان/الفضاء. بل هو-خصوصاً- سفر في الزمان. حيث إن بومان، عند نهاية رحلته وحيث يلف السكون كل شيء في شكل مفاجئ، لن يجد نفسه في أعالي الفضاء. بل داخل غرفة صامتة هادئة مؤثثة على طراز لويس السادس عشر. أما بومان الذي نعرفه شاباً دينامياً، فإنه هنا وخلال دقائق قليلة جداً سيكتهل ويشيخ في السرير الأنيق، حيث يفتح عينيه فيجد النصب الأسود الشهير يواجهه في منتصف الغرفة نفسها. وعند مجابهة النصب يحدث للشيخ أن يتحول إلى جنين كوكبي يسبح، هذه المرة في الفضاء والأرض تبدو غير بعيدة. وعلى هذه الرؤيا المذهلة تنتهي دقائق الفيلم المائة والخمسون، التي كانت زمن عرضه حين قدم، جماهيرياً للمرة الأولى.

حسناً، أمام تلك الرؤية التي ينتهي بها الفيلم، فغر المتفرجون في ذلك الحين أفواههم، دهشة وإعجاباً، بل استنكاراً أيضاً. فهم بعدما أفاقوا من ذهول بصري أصابهم خلال الساعة الأخيرة من الفيلم راحوا يتساءلون: ما هذا؟ ماذا يعني هذا كله؟ أي دلالة له؟

كما قلنا، كوبريك لم يشأ أن يجيب. وكذلك صمت أرثر سي. كلارك الذي كان تعليقه الوحيد على الفيلم (إذ أعلن أنه أحبه كما لم يحب أي فيلم من قبل، ومن دون أن يفوته أن يقول إن هذا الفيلم هو فيلم كوبريك أولاً وأخيراً) أننا "بعد هذا الفيلم والواقعية والجمال اللذين فيه، إذا شئنا تصوير فيلم خيال – علمي سيكون علينا أن نصوره في المكان نفسه الذي تقع فيه الأحداث".

المهم أن النقاد والمتفرجين، تمكنوا من التعود تدريجياً، وبعد "الصدمة" الأولى، على أن السينما يمكنها – بصرياً – أن تقول كل شيء من دون أن تشرح شيئاً. وخلال عام أو عامين من بدء ظهور "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" صار ممكناً اعتباره أكثر أفلام الخيال – العلمي جمالاً وطموحاً. وفهم الكل أن كوبريك إنما شاء، من خلاله أن يتجاوز تبسيطية كل أفلام الخيال – العلمي التي كانت تحقق من قبل. إضافة إلى رغبته في أن يضخ السينما الحديثة بشاعرية كانت قد باتت مفتقرة إليها منذ زمن بعيد. وبدا واضحاً أن كلمة "شاعرية" هي الكلمة المفتاح في هذا كله.

إذ أن "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" الذي يربط عنوانه نفسه، بدايات الشعر (الأوديسة)، بالأزمان المقبلة (الألفية الثالثة)، ما هو في نهاية الأمر سوى قصيدة شعر كبيرة، تزينها الموسيقى وألعاب اللغة التشكيلية وعواطف البشر وحكاية تطورهم. وبما أن الناس لا يطالبون الشعر عادة بتفسيرات شديدة العقلانية، قال كوبريك متسائلاً: لماذا تطالبون السينما بهذا؟ قبل أن يضيف: " سأقول فقط إن ما حاولته هنا إنما هو خلق تجربة بصرية تدخل الوعي مباشرة بما تحتويه من قوة عاطفية وتأثيرية" خاتماً أن "كل متفرج سيكون حراً في استنباط الدلالات الفلسفية والرمزية للفيلم حسبما يرتئي".

والحال أن "٢٠٠١ أوديسا الفضاء"، منذ استجاب متفرجوه لدعوة كوبريك هذه، صار شيئاً آخر: صار الفيلم الذي قفز بالسينما فجأة إلى عالم الشعر وفي هذا الإطار تكمن فرادته وأهميته في تاريخ الفن السابع.

* على رغم أنه لم يحقق سوى ثلاثة عشر فيلماً خلال مساره السينمائي الذي استغرق نصف قرن تقريباً، فصلت بين فيلمه القصير الأول "يوم المعركة" (١٩٤٩) وبين رحيله (العام ١٩٩٩) بعدما حقق فيلمه الأخير "عيون مغمضة على اتساعها"، يعتبر ستانلي كوبريك (المولود في نيويورك العام ١٩٢٨) واحداً من كبار فناني السينما وشعرائها. فابن الطبيب الذي هوى باكراً التصوير والشطرنج والأدب، لم يحقق طوال حياته سوى أفلام كبيرة، لن يكون من المغالاة القول إن كلاً منها استوعب نوعاً سينمائياً ليعيد تأسيسه من جديد، من الفيلم التاريخي – مع "سبارتاكوس" (١٩٦٠) و"باري لندن" (١٩٧٥) -، إلى الفيلم الحربي – مع "خطوات المجد" (١٩٥٧) و"سترة معدنية كاملة" (١٩٨٦)-، والفيلم العاطفي – مع "لوليتا" (١٩٦٢) -، فالفيلم الهزلي الساخر المناهض للقنبلة الذرية – "دكتور سترانجلاف" (١٩٦٤)-، فسينما العنف واستشراف المستقبل – "برتقال آلي" (١٩٧١) –وصولاً إلى سينما الرعب – "إشراق" (١٩٨٠) -، وأخيراً سينما الحلم والجنس – "عيون مغمضة على اتساعها" (١٩٩٩)-، ناهيك بأفلام أولى تبدت أفلام جريمة وعصابات (مثل "القتل" و"قبلة القاتل" أواسط الخمسينيات).

في أفلامه هذه، أبدع كوبريك في تحقيق سينما شخصية وخاصة جداً، على رغم أنه اقتبس مواضيعه دائماً من نصوص أدبية، ولا سيما منذ "سبارتاكوس"، إذ نجد أعماله تحمل أصلاً تواقيع هاوارد فاست، وفلاديمير نابوكوف وبيتر جورج وآرثر سي. كلارك؛ وأنطوني بارغس ووِيليام ثاكري وستيفن كنغ وصولاً إلى آرثر شنيتزلر (في فيلمه الأخير) غير أن ما يمكن ملاحظته هنا، هو أن كوبريك، الأمريكي، الذي آثر مبارحة وطنه ليعيش في بريطانيا ويحقق فيها كل أفلامه الأساسية منذ ١٩٦١، عرف دائماً كيف يحوّل تلك النصوص الى سينما تقول أفكاره وأسئلته وهواجسه التي كان يحدث دائماً أن يكتشف متفرجوه ولو بعد حين أنها هي هي أسئلتهم وهواجسهم، وقد أضفى عليها ذلك الفنان الذي بدأ في صباه مصوراً فوتوغرافياً، عنصر الجنون كواحد من العناصر المكونة لإنسانية الإنسان.

"العراب"

شرائط للعنف والجريمة والعائلة ولتاريخ أميركا

"...إنها، في نهاية الأمر حكاية عائلة، حكاية أب وأبنائه، حكاية السلطة والخلافة... وهذا، في حد ذاته يشكل موضوعاً رائعاً، شرط أن نستبعد المتبقي كله. واعتقد أن الأمر برمته لن ينتج عملاً ناجحاً وحسب، بل سينتج فيلماً جيداً أيضاً". كان هذا، حرفياً، ما قاله مخرج شاب بالكاد يدور من حول الثلاثين من عمره، في العام ١٩٧٠، حين كان يستعد لإخراج فيلم كان يراد له، أولاً، أن يكون فيلماً جيداً، عن عصابات المافيا، فإذا به يتحول إلى فيلم عن أمريكا، عن العائلة، عن السلطة، عن الشيخوخة والموت، ويصبح مع الوقت، بجزأيه الأولين على الأقل، واحداً من أهم الأعمال السينمائية في تاريخ الفن السابع وأقواها.

نتحدث هنا، طبعاً عن ثلاثية "العراب"، وعن المخرج فرانسيس فورد كوبولا. نتحدث عن فيلم أعاد إحياء أفلام الثلاثينيات الأمريكية عن العصابات

وعن المافيا، في شكله الخارجي، كما أعاد إحياء شكسبير، في جوهره. ومع هذا، جرّب أن تعثر في حوارات الفيلم كله، بأجزائه الثلاثة، على كلمة "مافيا" أو "كوزانوسترا" أو "كامورا" – وكلها كلمات تشير إلى العصابات الأمريكية المنظمة ذات الأصول والارتباطات الايطالية – والسبب بسيط: منذ أعلنت شركة "بارامونت" عن المشروع، تحركت جماعات الضغط الايطالية – الأمريكية، والتي يخضع معظمها إلى نفوذ "المافيا" لتعترض مهددة متوعدة... وكان فرانك سيناترا، في خلفية بعض ذلك التحرك، إذ ثمة في الحكاية دور لمغنّ يصل إلى الذروة تحت رعاية تلك العصابات، المغني جوني فونتانا، الذي أتى شبيهاً بسيناترا، ولنا أن نتخيل ما فكر به هذا الأخير.

إذاً، استناداً إلى هذا الضغط كله، حملت عصابات "المافيا" في الفيلم اسم "العائلات". وكان هذا في مصلحة الفيلم، بأكثر مما حلمت شركة "بارامونت" أو حلم فرانسيس فورد كوبولا، بكثير. ذلك أن هذا التغيير، الاسمي، نقل العمل كله، في نهاية الأمر، من حيز أفلام العصابات، إلى فضائه الشكسبيري الواسع، وقفز بأمريكا وتكوينها، وحياتها، إلى واجهة الفيلم. ولم يكن هذا تجريدياً في الفيلم. إذ علينا أن ننتبه إلى أن أول جملة حوار فيه، منذ افتتاح المشهد الأول في جزئه الأول هي:" أنا أحب أمريكا"، عبارة يطلقها بوناسيرا، الذي سنتبين على الفور أنه إنما يتحدث إلى العراب فيتو كورليوني، طالباً إليه أن ينتقم ممن اغتصبوا ابنته، مستطرداً:"... أميركا هي التي حققت لي ثروتي. أنا الذي ربيت ابنتي كأمريكية حقيقية". وعبر هذه الجملة تنتقل الكاميرا نحو كورليوني الجالس في نصف ظل، لتكشف لنا أنه، في الحقيقة لا يحب بوناسيرا، لكن زعيماً من وزنه لا يمكنه رفض طلب من مستجير به. وهكذا نجدنا فجأة وسط الفيلم، بل وسط العلاقة المتشابكة بين أمريكا وقيم مهاجريها. بين الحداثة والأصالة... ولكن ما لنا هنا نستبق الأمور؟ وما لنا لا نقول منذ الآن إن هذا كله، أتى لاحقاً على المشروع. ذلك أن فيلماً كـ "العراب" ما كان يمكنه أن يتكون في ذاته وأن يتخذ كل دلالاته من فوره؛ كان عليه أن تكون له أسطورته وحكايته الخاصة التي تدور خارج الفيلم من حوله، قبل أن يصبح العمل الكبير الذي نعرف.

ولعل أول مظاهر هذه الأسطورة يقوم في أن الشركة التي أنتجته، واشترت حقوقه منذ كان رواية لا تحظى بأي نجاح كبير، أرادت له أولاً أن يكون فيلماً صغيراً، ضئيل الموازنة، وذلك على ضوء الفشل الذي كان حققه أكثر من فيلم عن المافيا آخر ستينيات القرن العشرين. والشركة إذ اتصلت بكوبولا، من طريق صديقه المنتج روبرت ايفانز، كانت تتمنى أن يرفض. وهو رفض بالفعل. لكن الأمور، حين اضطربت، استدعت العودة إليه، إذ من ناحية رفض كثر من مخرجين آخرين خوض المغامرة، ومن بينهم ريتشارد بروكس وكوستا غافراس، ومن ناحية أخرى أمام خطورة الموضوع تنبهت بارامونت إلى أن عليها اختيار مخرج ذي اسم ايطالي لأسباب عدة أبرزها مجاراة جماعات الضغط الايطالية – الأمريكية. ومن هنا، حين عاد كوبولا إلى المشروع عاد على مضض و... وضع شروطاً. وكان أصعب شروطه، على الشركة، إصراره على أن يلعب مارلون براندو دور العرّاب. ماذا؟ براندو؟ صرخ مسؤولو الشركة مضيفين: ولكنه نجم انتهى ولم يعد له مكان في شباك التذاكر... ثم إنه صعب المراس. لكن كوبولا أصر وجاراه في ذلك ماريو بوتزو، كاتب القصة وشريكه في كتابة السيناريو. في ذلك الحين كان براندو في السابعة والأربعين. وحلّت المعجزة اثر تجربة تصوير رضي براندو القيام بها، على الضد من توقعات الشركة التي حاولت أن تناور طالبة من كوبولا إجراء تجربة لبراندو، وهي واثقة من أن هذا سيرفض انطلاقاً من كبريائه الفني. وهكذا، ما إن شوهد المشهد الذي جُرِّب على براندو حتى حدثت المعجزة: لن يكون العرّاب لا روبرت ردفورد ولا لورانس أوليفييه... ولا أي نجم آخر من الذين رشحتهم الشركة.

في ذلك الحين، بداية العام ١٩٧١، كان الحديث لا يزال عن "العرّاب" في جزئه الأول. وبالكاد كان أحد يفكر بأن يكون هناك جزء ثان. و"بارامونت" نفسها كانت تعتقد أن المليون دولار التي ستنفقها على الفيلم إنما هي مال ترميه في سلة المهملات. لكن الفيلم عاد وكلّف خمسة أضعاف ذلك. واليوم نعرف أن

عائداته تجاوزت المئة مليون دولار، خلال أقل من عامين، ما شجع على الفور على خوض تجربة الجزء الثاني.

غير أن هذا كله كان لا يزال في الغيب يوم بدأ التصوير. والحقيقة أن كوبولا قبل التصوير كان قد استكمل كل حلقة ممثلي الفيلم آتياً بمعظمهم إما من وسطه العائلي المباشر وإما من ٠٠"استوديو الممثل" مركز "المنهج" الذي كان يحركه لي ستراسبرغ، الذي سيلعب بدوره، دوراً لافتاً في الجزء الثاني. وكان هذا الأمر أيضاً هرطقة ما بعدها هرطقة. ولكن مرة أخرى وجدت الشركة نفسها تساير كوبولا وقد أسقط في يدها... سائلة عمن يمكنه أن يختار جيمس كان وروبرت دوفال ودايان كيتون ثم خصوصاً آل باتشينو، الذي لم يكن فقط شبه مجهول في ذلك الحين، بل إن التجربة التصويرية التي قام بها أمام كوبولا أتت مريعة. ولكن شيئاً ما، شيئاً خفياً، جعل كوبولا يصر عليه. ومن جديد سكتت الشركة. ولكن قادتها كانوا في أعماقهم يتحينون الفرصة للامساك بكوبولا عند أول هفوة و... استبداله. بمن؟ بإليا كازان. وبالفعل ما إن شوهدت اللقطات الأولى المصورة وتبين أن التصوير يسير بأبطأ مما هو متوقع وأن الكلفة ستزيد، حتى تم الاتصال بكازان... وفقط على اعتبار أن التورط مع براندو قد تم، وأن كازان هو الوحيد القادر على ترويض براندو وتصويره. ولكن هنا أتت معجزة صغيرة ثالثة: رفض براندو حلول أي شخص مكان كوبولا.

وهكذا كان على الشركة أن ترضخ، وأن تراقب بعين الحزن الفيلم وهو يصوّر. والموازنة وهي تتضاعف والمشاهد وهي تكدس في العلب. والصحافة وحي تحطم العمل كله تحطيماً.

اليوم، حين نشاهد هذا العمل مكتملاً في أجزائه الثلاثة، سيصعب علينا أن نفهم لم كان ذلك كله؟ وعلام كانت مواقف الشركة سلبية إلى هذا الحد؟ وما الذي جعل الصحافة تحطم الفيلم قبل انجاز أي قسم منه؟

لكن المهم في الأمر، أن كوبولا تمكن من انجاز الفيلم الأول، الذي أتى كالأعجوبة الصغيرة: إنه بدلاً من أن يكون فيلماً أسود وعنيفاً عن حياة العصابات، ها هو يصبح فيلماً كبيراً عن السلطة وعن الخلافة. وفرانسيس

فورد كوبولا تمكن من أن يقول معلقاً على فيلمه، منذ أن اكتمل الفيلم،إنه "كناية عن أميركا وتكوينها، بالمعنى الشكسبيري للكلمة". وإن كان البعض قد سخر من كلامه هذا في ذلك الحين، فإننا نعرف اليوم أن "العرّاب" – وفي أجزائه الثلاثة، مع التفاوت في القيمة بين الجزء والآخر -, هو حقاً واحد من أعمق تأملات فن السينما، في التاريخ الأميركي وفي مسرى ذلك التاريخ. ولعل أقوى ما في هذا الفيلم أنه عرف كيف يعبر عن ذلك التاريخ من خلال حكاية عائلية حميمة. ولكن أيضاً وخصوصاً، من خلال رسم مناخ تلك المرحلة شديدة الخصوصية من تاريخ أميركا، ولكن منظوراً إليه من الخارج ومن الداخل في آن معاً، وبنظرة طقوسية ونظرة واقعية في الوقت نفسه. ولعل كوبولا عبّر خير تعبير عن هذا كله حين قال يوماً إن "إرثي الإيطالي ساعدني كثيراً في صوغ هذا العمل وانجازه. إذ منذ البداية اتخذت قراري بأن أجعل هذا الفيلم محملاً بكل أنواع الطقوس الكاثوليكية الإيطالية". ومن هنا أتت البداية مع عرس ابنة "العرّاب"، كوني، ونهاية الجزء الأول مع مشهد عمادة ابن مايكل كورليوني متوازياً مع تصفية مايكل لزعماء العائلات الأخرى التي كانت وراء محاولة اغتيال أبيه، واغتيال أخيه.

في هذا الإطار يمكننا أن ندرك اليوم كيف أن "العرّاب" ككناية عن أميركا، عرف كيف يحتوي اللحظات الهادئة ولحظات التوتر الصاخبة في آن معاً، تماماً كالعمادة التي تتزامن، وتتقاطع مونتاجياً حتى، مع المجزرة. وتماماً مثل الصراع الذي يدور في داخل مايكل (آل باتشينو) الذي هو الأكثر أميركية بين أبناء العرّاب، إلى درجة اقترانه بالأميركية كاي (دايان كيتون) واخفائه عنها كل ممارساته منذ حسم أمره، اثر زيارته لأبيه في المستشفى، واتخاذه القرار بأن يرث العائلة ويدير شؤونها. والحقيقة أن "العرّاب" وفي أجزائه الثلاثة معاً، مشغول من مثل هذه الثنائيات المدهشة: التقابل بين أميركا وصقلية، بين زواج مايكل من ريفية إيطالية حسناء، ستقتل بانفجار سيارة، ثم من فتاته الأميركية بعد عودته. التقابل بين أخلاقية فيتو كورليوني وعمله كزعيم لـ "العائلة". بين قانون الدولة وقانون العصابات. بين لحظات الحنان ولحظات العنف. بل إن الثنائية تصبح، بنيوياً، موضوع الجزء الثاني

كله، إذ سار الجزء منذ بدايته في اتجاهين: من ناحية غاص في الزمن البعيد ليستعيد سيرة فيتو كورليوني، منذ كان شاباً متمرداً في قريته بجزيرة صقلية، حتى وصوله إلى أميركا وبدء خوضه عالم الجريمة المنظمة (لعب الدور في الجزء الثاني روبرت دي نيرو، الذي كان بدوره مبتدئاً، كما كان بدوره من تلامذة استوديو الممثل، بديلاً من براندو، الذي من ناحية رفع سعره كثيراً، بعدما كان مثل "العرّاب" الأول من دون مقابل تقريباً، ومن ناحية ثانية بدا، سنّاً، أكبر من أن يلعب دوره إذ كان شاباً). إذاً، من ناحية غاص "العرّاب" الثاني في بدايات فيتو كورليوني، في الوقت الذي تابع فيه مسيرة ابنه مايكل، وقد أضحى عراباً يصعد في طريق السلطة والجريمة، هو الذي كان يريد أن يعيش حياة أميركية خالصة، لكن مقتل شقيقه سوني، وموت والده، وكون شقيقه الآخر أضعف شخصية من أن يرث الزعامة بدّل هذا كله مساره. المهم أن مايكل، الذي كان منذ نهايات الجزء الأول قد أبدى من العنف ما استنكف عنه والده، سيزداد غوصاً في العنف أكثر وأكثر، ما سيدمر حياته مع زوجته "الأميركية" كاي. والجزء الثاني هو هذا. ولكنه أكثر من هذا أيضاً. ذلك ان كوبولا، وماريو بوتزو - صاحب الرواية وملحقها – تابعا هنا، خصوصاً، الجانب الشكسبيري إلى درجة يخيل إلى المرء أحياناً،معها، انه أمام واحد من تلك الأعمال التي كتبها شكسبير متتبعاً فيها تاريخ تداول السلطة الدموي في بريطانيا القرن السادس عشر.

إذاً، لئن كنا في "العرّاب" الأول قد تتبعنا رصداً لحياة العرّاب فيتو كورليوني وعلاقته بأسرته، وسيطرته بالتدريج على مقدرات الجريمة المنظمة، ضمن "أخلاقية مهنية" معينة، فإننا في الجزء الثاني نتبع الكيفية التي أنقذ بها مايكل كورليوني "العائلة" – بالمعنيين الحرفي والمجازي – من التفكك ليصبح هو العرّاب الجديد. ولعل اللافت هنا، هو ان كوبولا، حقق بين "العرّاب" الأول و"العرّاب" الثاني، واحداً من أهم أفلامه "المحادثة" من بطولة جين هاكمان.

هنا في هذا الفيلم الذي حقق في العام ١٩٧٤ تناول كوبولا وجهاً آخر من وجوه السلطة، في جانبها الأكثر خفية: تأمين استمراريتها من طريق التنصت على الآخرين ومعرفة كل ما يدبرون. هنا أيضاً تبدو السلطة متمفصلة تمفصل

"العائلة" في "العرّاب"، وان كان للمظاهر أن تلعب دورها. والحقيقة ان كوبولا نفسه كان في حاجة الى "المحادثة" والنجاح الكبير الذي حققه خارج الولايات المتحدة ("السعفة الذهبية" في مهرجان "كان" لذلك العام) للتعويض على سوء الفهم الذي كان قد استقبل به "العرّاب" الأول، من جانب نقد يساري كان مسيطراً، فانفلت من عقاله مهاجماً الفيلم انطلاقاً من مواقف معادية لأميركا شديدة البدائية والسطحية، أساءت فهم الفيلم، وأساءت التغلغل إلى أعماقه. ولكن موقتاً فقط، ذلك ان هذا النقد نفسه، كان هو، ومنذ ظهور "العرّاب" الثاني، ثم "العرّاب" الثالث بعد ذلك بعشرين عاماً، من وضع الثلاثية كلها، و"الثنائية" من قبلها في موقع متقدم جداً. ولقد كان ذلك النقد محقاً... جزئياً. اذ اليوم فقط يمكننا ان ندرك ان الأجزاء الثلاثة، حتى وإن كانت قابلة لأن تستقبل مفرقة، تشكل كلاً واحداً، من حيث جوهر موضوعها. ولكن أيضاً من حيث اضافتها إلى لغة السينما.

واذا كان "العرّاب" الثاني (١٩٧٤ أيضاً) قد تبدى أسهل تنفيذاً واقناعاً من الأول، فإنه، أيضاً، وفي نظر كثر من النقاد يفضله فنياً، اذ ان ممثلي كوبولا الرئيسيين كانوا قد أضحوا أسلس تعاملاً مع موضوعه، ناهيك بأن كوبولا، بفضل النجاح الجماهيري لـ"العرّاب" الأول، ثم النقدي لـ "المحادثة" كان قد أصبح أكثر حرية في تعامله مع موضوعه، وأكثر اشراقاً في لغته السينمائية. وهو هنا اذا كان قد جعل، كدأبه، من الاحتفالات نقاط المفصل في الفيلم، ولاسيما من جنازة الأم كورليوني أحد مشاهده الأساسية، فإنه كان من الأمور ذات الدلالة ان يختتم هذا الجزء على مايكل في وحدته المطلقة ... وكأننا هنا أمام ديكتاتور "خريف البطريرك" لغارسيا ماركيز. والحقيقة أن "العرّاب" (الجزء الثالث)، والذي حقق في العام ١٩٩١- وجاء أضعف من سابقيه إلى حد ما، بسبب افتعال في موضوعه، وربما لأن كوبولا كان قد بدأ يسأم تلك الحكاية كلها، غير انه جاء أيضاً عملاً لا غنى عنه لاختتام الثلاثية- "العرّاب" الثالث هذا يتابع الحكاية، مع مايكل وقد أضحى الآن عجوزاً، ويغرق أكثر وأكثر، في وحدته. ولكن هنا نعايشه من خلال توليف ثنائي، يقوم عنصره الأساسي على حفل أوبرا تغني فيه ابنة مايكل (قامت بالدور صوفيا كوبولا ابنة فرانسيس التي

ستصبح لاحقاً المخرجة التي نعرف وتبدع عبر ثلاثة افلام أخرجتها هي "العذراء تنتحر" و"ضاع في الترجمة" و"ماري انطوانيت")، فيما يقوم عنصره الآخر على خطة لعملية مالية ضخمة مع الفاتكيان – على خلفية صراع على السلطة داخل مقر الحبر الأعظم يذكر إلى حد بعيد بالصراع على السلطة داخل "العائلات" الإيطالية- الأميركية!-. هنا أيضاً لدينا الاحتفالات العائلية، ولكن لدينا أيضاً مايكل وهو يسعى إلى الحصول على الاحترام المطلق- أي شرعية السلطة المطلقة- من طريق علاقته بالفاتيكان، فيما منافسوه يدبرون مؤامرة ضده، خلال حفل الأوبرا. وهذا الحفل يستغرق جزءاً طويلاً من زمن الفيلم. وهو على بطئه، ليس أضعف ما في هذا العمل، بل لعله أقوى ما فيه شرط أن ننسى أنه استكمال لذينك الجزأين الكبيرين والأساسيين من "ثلاثية" تظل على أي حال، من أعظم ما حققه فن السينما. ومن أقوى ضروب حضور شكسبير والهموم الشكسبيرية في الفن السابع على مدى تاريخ هذا الفن. حتى وإن كنا نعرف أن شكسبير لا علاقة له بهذا العمل لا من قريب ولا من بعيد.

* في معنى من المعاني يعتبر فرانسيس فورد كوبولا (المولود في العام ١٩٣٩ في مدينة ديترويت الأميركية من أبوين إيطاليي الأصل) عرّاباً حقيقياً. فهو من ناحية "عرآب" السينما الهوليوودية التجديدية التي ظهرت مع جيل "أصحاب اللحى" منذ بداية سبعينيات القرن العشرين باعثة دماً وحيوية جديدين في رماد سينما كانت تحتضر (إلى جانب دي بالما ولوكاس وسبيلبرغ وسكورسيسي). وهو من ناحية ثانية رب عائلة وابن أهل، تتحلق حياتهم جميعاً من حول السينما والموسيقى: أبوه كارميني موسيقي، وأمه ايطاليا ممثلة، وابنه رومان مخرج، وابنته صوفيا مخرجة، كما أن زوجته حققت فيلماً متميزاً عن تصوير فيلم "القيامة الآن" الذي فقدا خلال تصويره ابناً آخر كان مصوراً كما أن اخته ممثلة وابنها نجم هو نيكولاس كايج.

دخل فرانسيس السينما باكراً عبر أفلام تجريبية، ثم عبر فرص أتاحها له روجر كورمان بأفلام رخيصة الكلفة. ثم كتب سلسلة سيناريوات لقيت إقبالاً (مثل "باريس هل تحترق؟" و"باتون" و"غاتسبي العظيم")، قبل ان يبدأ تحقيق أفلامه تباعاً، من "الليلة بالتأكيد" (١٩٦١)، مروراً بـ "ديمانسيا ١٣"

(١٩٦١ أيضاً)، وصولاً إلى القفزة النوعية في "أنت صبي كبير الآن" (١٩٦٦) لتتلوه أفلام معظمها صار علامات في تاريخ السينما، وأبرزها "قوم المطر" (١٩٦٩)، ثم "العرّاب١" (١٩٧٢) فـ "محادثة" (١٩٧٤) و"العرّاب٢" فـ "القيامة الآن" (١٩٧٩) الذي يعتبر واحداً من أهم الأفلام التي حققت عن حرب فيتنام وعن الحرب عموماً، وان كان اقتبسه من رواية لجوزف كونراد، تدور أحداثها أصلاً في الكونغو. وبعد ذلك أتى الفيلم- الكارثة الذي أفلسه "واحد من القلب" (١٩٨٢) فـ "رامبل فيش" و"كوتون كلاب" و"بيغي سو تتزوج" وصولاً إلى "برام ستوكر- دراكولا" وما تلاه حتى الأخير "شباب من غير شباب".

"تيتانيك"

التاريخ في لقطة قريبة من العواطف

... والآن، وفي كل هدوء، ماذا لو كان فيلم "تيتانيك" هو، في نهاية الأمر، الفيلم السينمائي الأكثر تعبيراً عن السينما وارتباطاً بكل الأبعاد المعروفة عنها، في تاريخ الفن السابع كله؟ من المؤكد أن من شأن مثل هذا السؤال أن يصدم كثراً، ولا سيما من الذين لم يروا من هذا الفيلم سوى أرقامه الضخمة وسماته الاستعراضية والتجارية الخاصة. وهم قد يكونون على حق في رؤيتهم هذه. إذ، بعد كل شيء، يمكن النظر إلى فيلم جيمس كاميرون هذا، على أنه أكبر آلة لاجتذاب الأموال في تاريخ البشرية كلها: ٧٠. مليون دولار؟ ٨٠. مليون؟

بليون دولار؟ الأرقام تتفاوت، ولكن ثمة شيئاً واحداً مؤكداً، وهو أن"تيتانيك" يحمل، وسيظل يحمل لفترة أخرى، ربما لقب الفيلم الذي حقق القدر الأكبر من الأرباح في تاريخ السينما.

ومع هذا علينا ألا ننسى أنه، أيضاً، فيلم مؤلف، بالمعنى الذي صاغه غلاة النقاد والباحثين لهذا التعبير استناداً إلى أساليب أصحاب الموجة الجديدة الفرنسية. فالفيلم ينطلق من واقع حدث حقاً، ليخاطب العواطف، أكثر من مخاطبته الغرائز، في شكل مباشر. وهو يستند إلى سيناريو كتبه المخرج بنفسه. وهذا الأخير هو الذي تولى إنتاج الفيلم، ثم توليفه، كما نعرف أنه صوّر بنفسه الكثير من مشاهده، ناهيك عن أن الفيلم ليس فيه نجوم شباك حقيقيون (كيت وينسليت كانت لا تزال شبه مجهولة، وليوناردیو دي كابريو، كان عرف بأدوار المراهقين ولم يكن أجره عن الفيلم الواحد يصل إلى عُشر ما كان يناله، مثلاً، توم هانكس). ثم إن الفيلم نفسه كان يشكل مجازفة حقيقية في مجال المقارنة بين كلفة تصويره، وبين مدى إقبال المتفرجين عليه. ونحن نعرف في هذا السياق أن بعد المجازفة في مثل هذا المشروع، كان هو الذي ثنى، مثلاً، كباراً من طراز ألفريد هتشكوك وأورسون ويلز، عن خوض التجربة في زمنهم. إذ أن هتشكوك، حين جاء هوليوود من لندنه الناعسة أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي جاء وفي جعبته مشروع عن غرق التيتانيك، وأورسون ويلز ظل حتى آخر سنواته يقول إن المشروع الوحيد الذي لا يزال في باله، ويحزن لأنه لم يحققه، هو مشروع فيلم عن تلك السفينة. فالحقيقة أن موضوعاً سينمائياً عن غرق باخرة في حادث معروف ومتداول، ما كان في إمكانه أن يجتذب الملايين لمشاهدته، وأن يقنع كلاً منهم بدفع الدولارات المطلوبة ثمناً لمقعد في الصالة.

وجيمس كاميرون، حين ولد المشروع في ذهنه، كان يعرف هذا. وكان يعرف أكثر من هذا: إن أي محاولة لتحقيق فيلم من هذا النوع يجب أن يدخل فيها أحدث التقنيات والمؤثرات الصوتية، ما يعني أن الموازنة لن تقل عن مئة مليون دولار (وسيكلف الفيلم لاحقاً، ضعفي هذا المبلغ) لذلك، وبغية

إقناع الاستوديوات بتوظيف مثل هذا المبلغ يجب أن يكون ثمة إغراء حقيقي. وكان كاميرون يعرف أيضاً أن ضم نجوم كبار، أو حكايات تخريفية إلى العمل سيكون أمراً غير مقبول، خصوصاً وأن الحادث نفسه يعيش ويعشش في أذهان الناس. فما العمل؟

سيأتي الجواب، ذات يوم من العام ١٩٩٥, حين تذكر كاميرون فيلماً وثائقياً كان حقق في العام ١٩٨٧ عن هيكل باخرة التيتانيك وهو غارق على بعد نحو ٣٧٠. متر في عمق أعماق المحيط الأطلسي، فقال في نفسه: ماذا لو كان في إمكاني أن أجعل الفيلم رحلة بين الماضي والحاضر؟ ثم قال: وماذا لو أروي ما حدث على لسان راكبة من الذين نجوا، وهي تتذكر ما حدث؟ ثم ماذا لو طلعت من هذا كله بحكاية ميلودرامية، عاطفية: روميو وجولييت على باخرة التياتنيك؟ وهكذا من سؤال إلى آخر، تكوّن المشروع في ذهن الرجل، ثم صيغ على الورق، إذ أحس جيمس كاميرون أنه التقط موضوعه، وتوصل إلى عنصر التشويق الأساس، الذي يجتذب الجمهور إلى الصالة، ويلصقه فوق مقاعده: أعاد اكتشاف سر سحر السينما الحقيقي.

غير أن هذا لم يكن النهاية، بالطبع، بل كان البداية، إذ منذ ذلك الحين كان على كاميرون، مثل أي مخرج –مؤلف، أن يمضي وقته وهو يقنع المنتجين بصواب ما يفعل، ثم يقنع فريق العمل بالانكباب على هذا العمل من دون طرح كثير من الأسئلة، ثم يقتنع بعد رحلة التصوير الشاقة والمرعبة التي استغرقت خمسة أشهر، بأن عليه الآن أن يصل إلى حلول وسطى ترضي منتجيه، الذين لم يكونوا أقل من شركتي "فوكس" و"بارامونت" مجتمعتين، فراح يقص ويقص من طول فيلم كان من شأنه أن يبلغ سبع ساعات!

كل هذا حكاية قد تحتاج إلى كتب عدة لحكايتها كلها، منذ قرار بناء سفينة عملاقة تقوم بدور الباخرة الغريق، وصولاً إلى الديناميت الذي كان ينفجر خارج التصوير، وحكاية المياه الجليدية التي كادت تقضي على العشرات، مثلما كادت تفعل الأطعمة الفاسدة التي تناولها الفنيون والممثلون خلال التصوير في بعض أنحاء المكسيك. إن هذا كله يبدو أشبه بملحمة حقيقية تجعل من هذا الفيلم، الفيلم الأكثر صعوبة. وهذه الصعوبة جعلت

معظم العاملين في الفيلم يفقدون إيمانهم بالقدرة على الاستمرار...واحد فقط، ظل مؤمناً بالعمل، هو جيمس كاميرون نفسه. هو الذي كان يعرف أصلاً كيف ستكون النتيجة النهائية. كان يعرف أنه يحقق، من خلال الفيلم الكارثي، عن أعظم كارثة بحرية مدنية في القرن العشرين، فيلماً سيقال عنه يوماً إنه أجمل حكاية حب في تاريخ السينما.

ولم يكن جيمس كاميرون مخطئاً في اعتقاده هذا، إذ اليوم، بعد سنوات من عرض الفيلم والنجاح الهائل الذي حققه، يمكننا أن نقول إن هذا النجاح، لم يكن بفعل رغبة الجمهور العريض٠٠جداً، في استعادة ذكرى السفينة الغارقة (ولو كان ذلك هو المطلوب، لكان من شأن فيلم لجان نيغولسكو، حقق عن الموضوع نفسه في سنوات الأربعين، أن يحقق نجاحاً لم يدن منه) فالناس لا يتدفقون عادة إلى مشاهدة حدث يعرفون نهايته ما يلغي البعد التشويقي. النجاح كان من خلال بعد تشويقي خيالي يتمحور حول السؤال التالي: ما الذي ستنتهي إليه حكاية الغرام بين جاك وروز، في الفيلم؟ هل سيموتان معاً؟ هل سيعيشان معاً؟ يقيناً أن هذا هو العنصر الأساس في هذا الفيلم. وجيمس كاميرون، لكي يتمكن من اجتذاب جمهوره، من دون أن يبتعد عن الحقيقة التاريخية، التي كانت تكبله على أي حال، عرف كيف يقيم توازناً دقيقاً، بين تلك الحقيقة الموثقة، وبين حكاية الحب المتخيلة التي جعلها عماد الفيلم. وهو انطلاقاً من هنا وازن، بين استخدامه لأحدث أنواع التقنيات في مشاهد الغرق الجماعية، وبين العواطف الملتهبة على وجه الحبيبين، وهما يعيشان حكايتهما كلها صراعاً في صراع، أولاً – وقبل مأساة السفينة – ضد خطيب روز، ثم بعد ذلك ضد نزوات هذا الأخير وضد الطبيعة والكارثة المتفاقمة، في آن معاً. وهو، عبر هذا التوازن بين ما يمكننا أن نسميه العام والخاص، بين التاريخ الحقيقي والتاريخ المتخيل، خلق لغة التشويق، وساير لغة العواطف، التي كان من المستحيل على فيلم ضخم من هذا النوع أن يحركها لدى متفرجيه. بل إنه أكثر من هذا، دنا بقوة وحدة من موضوعة تبدو هي الأخرى عزيزة على قلوب مئات ملايين المتفرجين: موضوعة التفاوت الطبقي، وعلى أكثر من صعيد. فمن ناحية

هناك حكاية الغرام التي تنشأ بين ابنة العائلة الارستقراطية وخطيبة النبيل الثري (روز/كيت ونسليت)، وبين الفنان البوهيمي الفقير (جاك/ دي كابريو)، وهي حكاية لا شك في أن معظم المتفرجين آثروا أن يتماهوا معها ما خلق علاقة شديدة الخصوصية مع الفيلم منذ لحظاته الأولى ومن ناحية ثانية، ركز كاميرون، بعد بدء الكارثة، على تلك الأوضاع الطبقية الحادة التي جعلت الأثرياء، من ركاب الدرجة الأولى ينقذون ويسايَرون أكثر من الباقين. وهذه حقيقة تاريخية، إذ من المعروف أن المراكب، التي كان عددها قليلاً جداً، والتي كان يمكن استخدامها لإنقاذ مئات الركاب، مُلئت أولاً بركاب أثرياء، بل أن أبواباً حديدية أقفلت في وجه مئات الركاب في الدرجة الثالثة للحيلولة دون صعودهم إلى السطح. وهذا كله لم يفت جيمس كاميرون التركيز عليه.

وعلى هذا يكون المخرج الذي ما كان يعرف إلا بأفلام خيال علمي ("تيرميناتور"، "آلين" وأشباههما) خالية من العواطف الإنسانية, ومن المواقف الاجتماعية خلواً تاماً، يضع في "تيتانيك" جملة من العواطف والمواقف استهوت الجمهور العريض تماماً.

وللوصول إلى مثل هذه النتيجة التي وصل إليها الفيلم، كان لا بد لجيمس كاميرون أن يعمل وحيداً، وبكثير من التكتم على رغم ضخامة المشروع. فهو الذي كان يعرف سلفاً، وعلى الضد من كل الأفكار السائدة، أن نجاح مثل هذا الفيلم لا يمكن أن يتحقق إلا من منطلق قدرته على خلق تماهٍ، لا يمكن للموضوع التاريخي في حد ذاته أن يخلقه، كان يعرف في المقابل أنه لن يستطيع أبداً أن يقنع أي استديو – فكيف والمسألة هنا مسألة استوديوين؟!- بتوظيف ما يفوق المئة مليون دولار لحديث العواطف والمواقف؟

المهم أن كاميرون نجح، في نهاية الأمر في رهانه، حتى وإن كانت نوعية نجاحه لا يمكن أن تحاكى. إذ، إذا كان معروفاً في العوالم الهوليوودية، أن أي فيلم يحقق نجاحاً ضخماً، سيقلّد على الفور ويفرّخ عشرات الأفلام الصغيرة الأخرى؛ فإن الحال لم تكن هكذا مع "تيتانيك"،

ذلك أن مخرجه – المؤلف، في ملعنة لافتة للنظر، تمكن من أن يجعل هذا الفيلم فريداً من نوعه لا يقلّد، لا في ضخامته، ولا في حميميته. والنقاد، الذين في أوروبا كما في أميركا كانوا اعتادوا أن يتعاملوا مع سينما جيمس كاميرون بصفتها سينما ضخامة واستعراض تفتقر إلى اللفتات الفنية الحقيقية. وقفوا، قبل غيرهم مشدوهين. أدهشهم فيلم أدركوا منذ لحظاته الأولى أنه شيء آخر غير ما اعتادوا مشاهدته. أدركوا أنهم أمام فيلم يعيد اختراع فن السينما، من جديد بتوليفه بين العناصر التي أشرنا إليها. وهم إذا كانوا قد توقفوا طويلاً عند فكرة أنه "الفيلم الأغلى في تاريخ الفن السابع"، وركزوا في كل مقالاتهم على أنه، من الناحية التاريخية، أتى فيلماً لا غبار عليه في مجال روايته لما حدث لتلك الباخرة التي حين أقلعت من ميناء ساوثامبتون البريطاني, في اتجاه القارة الجديدة يوم ١. نيسان (أبريل) ١٩١٢، كانت توصف بأنها الباخرة التي يستحيل أن تغرق، فإذا بها بعد أربعة أيام تصطدم بجبل جليد و... تغرق رامية إلى أعماق المحيط مئات الغرقى والميتين تجلّداً، بسرعة مدهشة لم تمكّن من إنقاذ أكثر من بضع مئات. لكنهم – أي النقاد - قالوا من ناحية ثانية كيف أن الفيلم في نتيجته النهائية ألغى كل تردد في قبوله كفيلم أساسي جميل وقوي، مجمعين على أن"تيتانيك" فيلم جيد جداً، فيلم استعراض كبير٠. وقبل هذا: فيلم حب رائع. وأن جيمس كاميرون حقق حلم فنانين كثر بجمعه بين الملحمية والرومنطيقية في بوتقة فيلم واحد. والحقيقة أن هذا كله، تحقق بفضل ما فيه من تلاق بين المتضادات كما يجدر بالسينما الحقيقية أن تكون. إذ إن كان في وسع هذا الفن أن يجمع خلال ثانية بين مشهد ضخم فيه ألوف الأشخاص والأحداث، وبين لقطة حميمية تمثل عينين دامعتين، فإنه هنا فعل هذا وأكثر، بل أضفى على سينما الكوارث (و"تيتانيك" ينتمي إلى هذا النوع من السينما أصلاً) بعداً إنسانياً حقيقياً، جاعلاً من موضوعه موضوعاً يعني كل فرد منا. بدءاً من كون الفيلم يفتتح على أمور تدور في يومنا هذا، حين نشاهد فريقاً يغطس باحثاً عن كنوز "التيتانيك"، فإذا بهذا الفريق يعثر على

ما يقوده إلى سيدة تكاد تبلغ المئة من عمرها، كانت من بين الذين نجوا. وينتقل الفيلم مع فريق الغطاسين إلى تلك السيدة التي تروح راوية لنا ما حدث للباخرة. ولكن لها هي نفسها أيضاً، إذ أنها خلال يومين، مثلاً، عاشت قبل تلك الكارثة ووسطها أروع حكاية حب يمكن لامرأة أن تعيشها. والحقيقة أن رواية هذه السيدة لحكايتها هي التي جعلت قلوب المتفرجين، مئات ملايين المتفرجين، تدق على وقع تتالي الساعات، بين سعادة وخطر، أمل ويأس، حب وخيانة، فن وصراع طبقي. وهل كانت السينما في طول تاريخها وعرضه غير هذا؟

وبعد كل ما روينا، وما توقفنا عنده، وهو كله ليس شيئاً وسط عالم هذا الفيلم الأخاذ، هل يهم حقاً حديث الأرقام؟ وهل يهم حقاً أن نستعيد الحكايات – الحقيقية أو الأسطورية – التي دارت من حول هذا الفيلم؟ وأن نذكر أسماء الذين كان يفترض بهم أن يلعبوا الأدوار الرئيسية في هذا الفيلم، وهم من كبار النجوم، فرفضوا أو رُفضوا؟

في اعتقادنا أن هذا كله يبقى ضئيل الأهمية مقارنة بالنجاح الكبير الذي حققه هذا الفيلم، جماهيرياً ونقدياً، إذ نحن نعرف أن ثمة على الدوام شرخاً كبيراً بين الفيلم الذي يقبل عليه الجمهور بوفرة، والفيلم الذي يريده النقاد ويبدون إعجابهم به. وفي هذا الإطار أيضاً أتى "تيتانيك" استثناء. وكل هذا لأن مخرجه وصاحب فكرته، كان من الشطارة، بحيث تعامل مع هذا الفيلم بتوازنات هندسية مدهشة، انتهى بها الأمر إلى إعطاء كل متوِّقع ما كان يتوقعه وأكثر.

صحيح أن هذا قد يعني أن جيمس كاميرون تبدى حِرَفياً ماهراً، أكثر منه فناناً خلاقاً، يؤكد هذا تاريخه السينمائي قبل "تيتانيك" وتاريخه بعده، ولكن يبقى أنه، حين حقق "تيتانيك" عرف كيف يكون صانعاً ماهراً، وفناناً مرهف الحس، وتاجراً شاطراً، ومدير علاقات عامة، في الوقت نفسه. ما يضعنا، إذ نشاهد الفيلم ونشاهده، مرات ومرات، أمام سؤال بديهي يقول: ...ما العيب في هذا؟ ما العيب في اجتماع كل هذه العناصر لدى شخص

واحد عرف كيف يقدم، في نهاية الأمر، الفيلم الأكثر سينمائية في تاريخ فن السينما؟

* قد يكون من المفاجئ حقاً أن نضع هنا جيمس كاميرون، بفضل هذه السلسلة، في مكانة متقدمة بين مخرجي السينما، بسبب المكانة التي يحتلها "تيتانيك" في تاريخ الفن السابع، إذ أنه قبل"تيتانيك" كان معروفاً فقط بكونه واحداً من أبرع المخرجين في استخدام أحدث التقنيات وأغلاها لتحقيق أفلام ضخمة مسلية ولكن خالية من الروح، لا يقبل عليها سوى المراهقين.

مهما يكن فإن هذا المخرج ذا الأصل الكندي والذي صار بسرعة من أقطاب النجاحات الهوليوودية الكبيرة، ولد في العام ١٩٥٤. وهو قبل أن يتحول إلى الإخراج والى كتابة السيناريو، كان متخصصاً في بناء الديكورات المصغرة وخصوصاً لأفلام الكوارث وأفلام الخيال العلمي. أما بدايته كمخرج فكانت في العام ١٩٨١ حين حقق فيلم "بيرانيا ٢" الذي لم يحقق نجاحاً يذكر. لكنه عاد بعد ثلاث سنوات وكتب سيناريو "ترميناتور" وحققه بنفسه من بطولة آرنولد شوارزنيغر، فحقق هذا الفيلم النجاح الكبير الذي نعرف. ولقد كانت كتابته لسيناريو ثاني أجزاء "رامبو" من بطولة سيلفستر ستالوني، خطوة أخرى على طريق صعوده الهوليوودي، ليتلو ذلك الجزء الثاني من رباعية "آلين" (١٩٨٦). وهو كتب في العام ١٩٨٩ سيناريو "آبيس" الذي حققه بنفسه، وأتى ممهداً لمغامرة "تيتانيك". وفي العام ١٩٩١ حقق كاميرون الجزء الثاني من "ترميناتور" ليتلوه بآخر فيلمين حققهما قبل "تيتانيك" وهما "الفرقة المزدحمة" (١٩٩٢) ثم "أكاذيب صادقة" (١٩٩٤). وإذا كانت هذه الأفلام كلها حققت له مكانته المتقدمة في السينما التجارية، فإن "تيتانيك" حقق له مكانة تضعه بين كبار مبدعي فن السينما. فلكم من الوقت يا ترى؟

تجارب تلفزيونية لعدد من
كبار سينمائيي العالم

❖ **حرب الشاشتين لن تقع**

❖ **تجارب روسيليني**

❖ **تجارب فاسبندر**

❖ **تجارب سبيلبرغ**

❖ **مملكة لارس فون ترايز**

حرب الشاشتين لن تقع

لا شك في أن على المرء أول الأمر أن يعبر عن سروره الكبير بالوجود هنا بينكم، في هذا الصرح الثقافي الكبير. فواحد، مثلي، تعرف إلى مثقفين من البحرين قبل عقود طويلة وارتبط بصداقات مع شعراء وكتاب من أمثال قاسم حداد وأمين صالح، كان لا بد له من أن يتطلع منذ زمن بعيد إلى زيارة بلد عرف بتقدمه الثقافي المبكر ومخزونه الطيب من البشر والتاريخ. واليوم، إذ تتاح هذه الفرصة، يصبح السرور مزدوجاً: بالزيارة نفسها، ثم بهذا اللقاء في مكان متخم بالثقافة من النوع الذي لا ريب حلم به

مثقفون كثر في بلادهم، وها أنتم، هنا في البحرين، تحققونه. لقد أتيح لي اليوم أن أتجول في كل المباني والبيوت التي يضمها هذا المركز وخصص كلاً منها للشعر أو للصحافة أو للتراث أو للتاريخ. وفي كل مكان من هذه الأمكنة يلفت، أولاً جمال الديكور وتوزيع الإضاءة والأثاث في شكل يعكس، حقاً، هم الربط بين الأصالة المميزة، والمعاصرة الزاهية. غير ان ما يلفت أيضاً، هو أن كل ما يراه ويعيشه هنا – أو أغلبه – ينتمي إلى ثبات في بعده البصري، ما يعني نقصاً في الحركة... وبهذا أود ان اعبر عن الغياب الملحوظ للصورة المتحركة، وعجبت من هذا، أنا المدعو إلى هنا، أصلاً، كي أحكي عن السينما والتلفزة وأخواتهما. تساءلت: كيف حدث أن ميادين الصورة هذه لم تشغل بعد، كما ينبغي، اهتمام المثقفين وحماة الثقافة. ثم قلت: لعلي أنا نفسي لم أدع لأحاضر هنا لكوني مهتماً بالسينما، بل بالثقافة في شكل عام. فكان أن اخترت حديث السينما والتلفزة، صدفة!

ومع هذا يندر، ومنذ زمن بعيد، أن يدور حديث مثمر بين أهل الفكر والثقافة، إلا ويكون فيه مكان أثير للسينما ولمختلف أدوات بث الصورة وأفلامها. بل نعرف ان ثمة في البحرين، منذ زمن، كما في بقية المدن العربية حركة لا بأس بها لنشر الكتب والمعارف السينمائية، وأن التسلية الأولى لمعظمنا، سواء كنا من الناس العاديين الطيبين أو من أهل الثقافة، هي كل شيء وقد ترجم إلى صور متحركة. فهل نحن هنا أمام نوع من الحياد التام والطوعي في معركة مفترضة تدور منذ زمن بين الصورة السينمائية والصورة التلفزيونية؟ ربما. مهما يكن أود هنا أن أروي حكاية بسيطة كمدخل للحديث الذي جئت أشاطركم أفكاره. حدث هذا في صوفيا في بلغاريا، عند بداية سنوات الثمانين. يومها دعينا لمناقشة إصدار عشرين مجلداً تضم تاريخ سينمات العالم. خلال الاجتماعات الصاخبة يومذاك والتي شارك فيها بعض أهم نقاد ومؤرخي السينما في العالم، سادت شكوى لم تتوقف، فحواها أن السينما بدأت تهزم أمام هجمة التلفزة الملونة ووعد ازدهار الفضائيات. يومها حين وصل الدور إليّ في الكلام، قلت للجمع ان الحل يكمن في ان نتحول

جميعاً إلى نقاد تلفزيون. كان ما أقوله أشبه بنكتة. لكن النكتة انقلبت مع مرور الزمن إلى حقيقة كما تعرفون. والآن لماذا كل هذه المقدمة؟

ببساطة لأنني أحب ان أشاهد أفلاماً خليجية. بل أكاد أقول: أحب ان أعرف بلدان هذا الطرف من العالم العربي من خلال السينما، لأنني أرى ان هذا الفن هو الأقدر على تعريف الناس بعضهم ببعض. ثم لأن هذا لو يتحقق، لتحققت لي أمنية كنت أبديتها في العام ١٩٧. حين وطئت قدماي للمرة الأولى أرضاً خليجية. كان ذلك حين جئت الكويت لأعمل في صحافتها. وكان من غريب الصدف ان ليلة وصولي الأولى كانت ليلة العرض الأول لأول فيلم روائي خليجي طويل، وهو «بس يا بحر» لخالد الصديق. يومها أفردت للفيلم صفحة كاملة في جريدة «السياسة»، وتوقعت في مقدمة الملف ان يعم الإنتاج السينمائي الخليج على خطى تلك التجربة الأولى الناجحة. لكن توقعي خاب، إذ ظلت التجربة السينمائية الروائية الخليجية مقتصرة على ذلك الفيلم (بل إن الصديق نفسه حقق فيلمه التالي في السودان عن رواية للطيب صالح)... حتى كانت تجارب بسام ذوادي في البحرين... ثم خصوصاً فيلم «ظلال الصمت» لعبدالله المحيسن في السعودية، بعدما كان المحيسن حقق تجارب عدة تسجيلية متميزة.

وكما ترون، لا تبدو التجربة اليوم شديدة الغنى إذا نحينا جانباً مسألة كثرة المهرجانات التي تمكن المساجلة في صددها، وتجارب تتكاثر لإنتاج أفلام قصيرة تعبّر عنها تظاهرة «أفلام من الإمارات» تحت إشراف مسعود أمر الله في دبي، خير تعبير، ناهيك بإنجازات هيفاء منصور ورفاقها في السعودية. ومهما كان من أمر، فإن هذا كله لا يصنع، بعد، نهضة سينمائية حقيقية. مع ان المال موجود بوفرة، والعناصر البشرية موجودة والنيات أكثر من موجودة وأكثر من طيبة. وأهل الخليج مستعدون دائماً للمغامرة حتى وإن أتتهم من طريق أفّاق من كندا أو مقامر من أي مكان في العالم. فما الحكاية؟

قد يكون الجواب في الانتقال، هنا، إلى الشق الآخر من الحديث، إلى التلفزة حيث الإنتاج وافر والخير عميم والنشاط في ازدهار، ما بعده من ازدهار. ومن المرجح انه إذا كان ثمة من إمكانية حقيقية لولادة سينما

يحققها مخرجون ومبدعون من شتى بلدان الخليج، فإن هذه الإمكانية ترتبط، خصوصاً، بهذا النشاط التلفزيوني، شرط ان تحدث جهود السينمائيين في مسيرته تغيرات جذرية، على يد مبدعين يعرفون كيف تكون لهم سينماهم الخاصة: سينما تعبر عنهم، عن مجتمعاتهم، عن قضاياهم وعن همومهم، تماماً كما فعلت من قبل أفلام عبدالله المحيسن وخالد الصديق وبسام الذوادي. لماذا التلفزة؟ لأن مسألة الصالات قضية شائكة، حتى وإن كانت هذه الصالات موجودة في معظم دول الخليج، ولن تلبث ان توجد في بقية دوله... جمهور الصالات هو اليوم ما هو عليه، جمهور يميل إلى أفلام المغامرات والحركة الأميركية بخاصة، بعد ان غيِّبت وحجِّمت الطبقات الوسطى في مجتمعاتكم ومجتمعاتنا وانزوت في بيوتها تبحث عن الترفيه، شبه الجدي، في المسلسلات التلفزيونية. وتعرفون طبعاً الأزمة التي تمر بها هذه الطبقات الوسطى من ناحية انفتاحها الاجتماعي بعدما كانت بانية الأوطان وداعمة بناء الحضارة وراعية الفنون والآداب طوال القرن العشرين. إن هذه الطبقات تعيش اليوم خاضعة لقوى تقاوم كل فن مشاكس، أي كل فن جدي. وتعرفون طبعاً ان كل فن جدي هو فن مشاكس وهذا كله يلعب ضد قيام سينما، حتى في بلدان عريقة الإنتاج. فكيف نحل المعضلة إن كانت ثمة، حقاً، رغبة في حلها؟

هنا أعود الى صورة حرب الشاشتين (أي الصراع بين السينما والتلفزيون) لرفضها جملة وتفصيلاً. ذلك أن الواقع والتجارب الحية تقول لنا ان الهوة بين الشاشة الصغيرة والشاشة الكبيرة ليست على الاتساع الذي يخيل إلينا... بل اكاد أقول انها ليست موجودة إلا في خيال أولئك الذين يعتبرون التلفزيون بديلاً للسينما. وهذا غير صحيح. صحيح اكثر منه ان التلفزيون صار متحف السينما وحامل تاريخها، بل حتى أكبر المروجين لها. كل الأفلام تعرض اليوم وتستعاد عبر الشاشات الصغيرة. بل ثمة ما هو أكثر من هذا: ثمة الواقع الذي يقول لنا ان للتلفزة، ومنذ زمن بعيد، فضلاً كبيراً على كبار السينمائيين في العالم. فهؤلاء قدموا بعض أروع أعمالهم وأخطرها للتلفزيون، من مسلسل «برلين الكسندر بلاتز» لفاسبندر، الى مسلسل «المملكة» للارس فون تراير، مروراً ببدايات سبيلبرغ، وبعض أخطر أعمال غودار.

في هذا أود ان اقول ان الشاشة الصغيرة، كما الكبيرة، هي اشبه بصفحة بيضاء تعطينا ما نضعه عليها. والسؤال المحوري هنا هو: ما الذي يمكن ان نعطيه للشاشة الصغيرة حتى تعيده إلينا؟ ومن ذا الذي عليه ان يعطي للشاشة الصغيرة؟ هل علينا ان نستكين الى وضع نكتفي معه بنشرات الأخبار والمسلسلات المضحكة - المبكية وباجترار الأفلام القديمة وبرامج الألعاب والحوارات المتشابهة؟ أم علينا ان ننتهز هذه الفرصة الذهبية، لنعطي الشاشات الصغيرة إبداعاً بصرياً حقيقياً لن نبالغ إن قلنا ان السينمائيين وحدهم يملكون سره وسرّ جماله؟ فإذا كان السؤال التالي هو: من الذي عليه ان ينتهز هذه الفرصة، سيكون الجواب البديهي: المبدعون انفسهم، محبو السينما، الروائيون، الشعراء، الرسامون وكاتبو السير والتاريخ. فالسينما بأفلامها الحقيقية والمميزة تضم اشياء من هؤلاء جميعاً، ناهيك بالموسيقى والغناء والتمثيل. فلماذا لا يتحول هؤلاء الى فن القرن العشرين وإلى فن المستقبل، السينما، يحمّلونه رؤاهم الذاتية – وهذا شرط اساس – لعلاقتهم بزمنهم، وتاريخهم ومجتمعاتهم وعلاقاتهم وهموم عيشهم اليومي؟ بل حتى الهموم القومية والإنسانية العامة كما فعل عبدالله المحيسن في «ظلال الصمت» مثلاً؟ وكيف لا نجد المبدعين وقد انكبوا على عشرات الكتب والقصائد وحكايات التاريخ والتراث الشعبي يستلهمونها لرصد الواقع وموقفهم منه؟ لماذا لا يتم اللقاء بين خالد الصديق واسماعيل فهد اسماعيل (صاحب الروايات المتأثرة أصلاً بفن السينما). ولماذا يظل عبدالله المحيسن وتظل هيفاء المنصور، بعيدين من روايات ابراهيم بادي وتركي الحمد ومن أشعار محمد حربي وعبدالله الصيخان؟ ومتى يحدث اللقاء الحقيقي بين قاسم حداد ورسوم أحمد باقر وكتابة أمين صالح للسيناريو وتقنية بسام الذوادي السينمائية... ليصب هذا اخيراً، إبداعات قد تجد طريقها الى الصالات، فإن لم تجدها تتحول الى الشاشات الصغيرة لتصل الى كل بيت خليجي؟

قد يبدو في كلامي هذا نوع من خلط لا يستحبه البعض بين السينما والتلفزيون، ولكن مهلاً!... ألا تلاحظون معي في المشهد العام كيف ان الشاشة الصغيرة تكبر أكثر وأكثر بفضل الابتكارات الحديثة، والشاشة

الكبيرة تصغر إذ تقطّع الصالات الى غرف أضيق وأضيق تسمى بدورها صالات سينمائية؟

إنها مسيرة التقدم الزاحفة حتى وإن لم نحبها. المسيرة التي انتهى حتى أناس من أمثال فيم فندرز وفرانسوا تروفو وجان – لوك غودار الى الاعتراف بحتميتها في بلدانهم ذات التواريخ السينمائية الحية والعريقة. فهل نعترض نحن؟

اننا نعيش عصر الصورة. الصورة التي تطالعنا في كل ساعة وفي كل مكان. فما بالنا نتجادل في ما هو محسوم ونتخيل معارك وهمية؟ لماذا لا نؤقلم انفسنا مع واقع بات من الصعب علينا الإيغال فيه من دون الدخول في تفاصيله عن رضى وبحماسة؟ والحقيقة ان هذا يفتح، بالنسبة إليّ هنا، على مسألة مرتبطة: لماذا ترانا لا نزال نتلقى الصورة من دون نقد، وكأنها ترفيه آت من أبعد الأمكنة لا يعنينا إلا التفرج عليه؟ هل كثير ان نحلم بسينمائيين يحولون أعمالهم الى نظرة على مجتمعهم وإلى نظرة على السينما (متصدين لواقع بائس فرض علينا ان نعيش من دون أية نظرة نقدية ومن دون ادنى اجتهاد منذ مئات السنين، ما أودى بنا الى التخلف الذي نعيش عن ركاب العصر مكتفين بكوننا مستهلكين)؟. في هذا الإطار هل كثير ان يحلم من يتأمل هذا الصرح وجمهوره الواعي بأن يكون فيه، مثلاً، حيز لنوادي سينما للأطفال، يتعلمون فيها كيف يتلقون الفيلم، بل الصورة عموما؟. فالفيلم والصورة اللذان قلنا ونكرر انهما الشيء الأكثر وجوداً الآن في حياة الناس، لا يزالان يجابهان عندنا من دون أي وعي نقدي. ان هذا هو دور الناقد والكاتب. بيد ان النقد يصبح من غير مفعول إن لقن للناس من فوق، إن فرض عليهم كعنصر ثقافي نخبوي. فالناقد الحقيقي لا بد من ان يكون سقراطياً، يعرف ان الأفكار والحلول جاهزة في رؤوس الناس، كل الناس. دوره هو ان ينبههم الى وجوده. أنا أحلم بهذا الدور للناقد. لكنني أحلم به للمبدع ايضاً، طالما اننا متفقون على ان كل إبداع انما هو نظرة نقدية تلقى على الذات، أو على الآخر أو على المجتمع وحتى على الكون. ولعل فهمنا لهذا الأمر البسيط يمكّننا دائماً من فهم الكون ووعيه عقلياً ومنطقياً. وهذا ما يردّ الحديث مرة أخرى الى قضية الوعي وبعده الثقافي فيفرح المرء حين

يقرأ شعار موسمكم الثقافي الجديد هذا: «الثقافة وسيلة للمقاومة». ومن المؤكد ان الثقافة، إذ تخلق الوعي، وإذ تجعل المتلقين جزءاً من العصر، مُحِلَّة دينامية التاريخ الذي يصنع كل يوم مؤطراً بالثقافة، محل جمودية الماضي الذي يعيشه كثر منا للأسف، جامداً لا يتحرك... فيمجّدون جموده غير قادرين على الخروج منه الى رحاب التاريخ وديناميته.

(محاضرة أُلقيت في مركز الشيخ ابراهيم بن محمد آل خليفة في البحرين)

روسليني التلفزيوني غامر وانتصر

ليس من الصعب تتبع جذور عداء أهل السينما للشاشة الصغيرة ولكل ما يمت إليها بصلة. فمنذ بداياتها اعتبرت هذه الشاشة مقتلاً للفن السابع. وساد حذر كبير تجاه تطورها التقني والفني، وراح محبو السينما وصالات عرض أفلامها يتابعون الأرقام والإحصاءات وقلوبهم تخفق مع كل تضاؤل في عدد مرتادي الصالات، ومع كل تحسن تقني يطرأ على أداء التلفزيون. ونعرف انه، من غودار الى جارموش، ومن صلاح أبو سيف الى ساتيا جيت

راي، وعشرات غيرهم من مبدعي الفن السينمائي، جرى التعبير في شكل أو في آخر عن «كراهية» ما للتلفزيون. ومع هذا، إذا نحّى المرء كل تلك العواطف جانباً، وتناسى ردود الفعل التي لم يعد في الإمكان اليوم اعتبارها منطقية، سيدهشه أن كل تلك المخاوف والاعتراضات لم تكن أبداً في محلها. ذلك أن تتبع التاريخ الراهن لحركتي السينما والتلفزيون سيكشف بكل تأكيد عن ان التقارب بين الوسيلتين كان أكبر حجماً وأكثر أهمية من التباعد بينهما. طبعاً لن نسترسل هنا في هذا الحديث النظري، لأن مكانه دراسات مطولة وربما أيضاً بحوث جامعية نعتقد أن أوانها قد آن. هنا، وفي صفحات مقبلة، نود التوقف فقط عند بعض تجارب قام بها عدد من كبار مبدعي السينما، في العمل التلفزيوني. وهي تجارب تدحض عملياً فكرة الصراع بين الوسيلتين. وهذا الدحض العملي يمكن أن يضاف الى سلسلة من أمور تكشف بدورها عن ان الترابط بين السينما والتلفزيون كان دائماً حاضراً... وعلى الأقل منذ آخر سنوات الخمسين من القرن العشرين، حين – بالتحديد – بدأت شاشة التلفزة تكبر فيما راح حجم شاشة السينما يتقلص مع تضاؤل حجم الصالات وتقسيم الصالات التاريخية الكبرى الى صالات أصغر. وكذلك حين بدأ التلفزيون الملون في الظهور. ففي ذلك الحين لم تجد الشاشة الصغيرة، أفضل من أفلام السينما مادة للعرض، ما حوّل التلفزيون الى مكان للعرض السينمائي وكذلك الى متحف لذاكرة السينما. لكن هذا لم يكن الأهم. الأهم كان أن هوليوود حين بدأت تشعر بالحاجة الى دم جديد يضخ في شرايينها، لجأت الى من سيسمى لاحقاً جيل التلفزيون ليمدها بالمواهب. وهكذا تحول التضافر بين الاثنين الى حقيقة لا تزال ماثلة حتى اليوم.

وفي الوقت نفسه كان سينمائيون كبار قد بدأوا يبحثون لدى التلفزيون عن نوافذ يطلون منها على العالم، بعدما اكتشفوا في الشاشة الصغيرة إمكانات ودروباً لهم. وقد كان في مقدم هؤلاء، ذاك الذي يمكن اليوم الحديث عنه بصفته رائداً سينمائياً في العمل التلفزيوني: الإيطالي روبرتو روسليني، الذي كان قبل ذلك بأكثر من عقد قد ساهم في تأسيس الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية. ولنقل هذا ان موت تلك الواقعية هو ما قاد روسليني الى

التلفزة – ولكن دائماً بلغته السينمائية الغنية – ومن هنا، وفي وقت كان زملاؤه السينمائيون لا يزالون يشتمون التلفزيون، راح هو يحقق عملاً تلو الآخر للشاشة الصغيرة، مدافعاً عن مشروعه هذا، معلناً أن المستقبل هو لاختلاط السينما بالتلفزيون.

طبعاً لم يعش روسليني حتى أيامنا هذه ليشهد بأم عينيه تحقق توقعاته. لكنه عاش بما يكفي ليحقق – للتلفزيون – تحفاً لا تقل أهمية عن تحفه السينمائية. بل كذلك تحفاً حددت أسساً مهمة للعلاقة بين التاريخ، كماضٍ وكواقع متحرك، وبين فن الصورة المتحركة. وحسبنا هنا أن نقول ان روسليني لم يحقق، عملياً، سوى أعمال تلفزيونية، منذ انصرافه عن السينما أواسط الستينات من القرن العشرين وحتى رحيله. أي منذ رائعته «استيلاء لويس الرابع عشر على السلطة»، وحتى فيلمه الأخير «السيد المسيح» (١٩٧٥). وربما يكون من المهم أن نذكر هنا ان من بين العشرين فيلماً – تقريباً – التي حققها روسليني للتلفزيون ومن انتاج هذا الأخير، كان هناك نحو نصف دزينة من أفلام، عرضت أولاً على شاشات السينما، في باريس أو في روما وعوملت بصفتها أفلاما سينمائية. غير أن هذا لم يخدع أحداً... إذ منذ البداية كان واضحاً أنها أفلام تلفزيونية، خصوصاً أن من بينها سلسلة أفلام حققها روسليني عن فلاسفة كبار من ضمن مفكري البشرية، بدءاً من سقراط، وصولاً الى باسكال وديكارت، كما كان من بينها سلسلة أفلام وثائقية عن «عصر الحديد» و«نضال الإنسان من أجل البقاء» و«حوار مع سلفادور ايندي»... ناهيك بأعمال ذات طابع ديني – تاريخي، مثل «أعمال الرسل» و«السيد المسيح». إذاً، حتى وإن كان بعض هذه الأفلام قد عرض، أولاً، سينمائياً، من المؤكد أنها إنما صنعت للتلفزة. ومن هنا ها هي اليوم بعد أن نسيتها الصالات الكبيرة نهائياً، تعيش بقية حياتها على الشاشات الصغيرة، إذ يعاد عرضها بين الحين والآخر ليذكر بكم كان متبصراً روسليني الذي فهم باكراً أنه إذا كان منطقياً أن تكون صالات السينما هي الضحية المثلى لحرب الشاشتين التي لم تقع في الحقيقة أبداً... فإن لغة السينما انتصرت منذ البداية وحتى الآن، خارج الصالات.

كان لروسليني إذاً فعل الريادة في هذا المجال. كان الذي علق الجرس في ذنب الثعلب. ورضي أن «يغامر» بسمعته السينمائية مفضلاً أن يكون واقعياً ويؤقلم الزمن مع أفكاره، بدلاً من خوض معارك دون كيشوتية، على غرار زميله جان – لوك غودار الذي كان، في ذلك الحين بالذات يتحدث عن العرض التلفزيوني باحتقار قائلاً: «ان السينما يشاهدها المرء وهو مرفوع الرأس... فيما لا ينظر الى التلفزيون إلا ورأسه منخفضة».

غودار...

مكابرة في غير مكانها ولغة ما بعد حداثة

خلال الربع الأول من سبعينات القرن العشرين، حين كان العمل الفدائي الفلسطيني يعيش ذروة تألقه ويطرح أسئلة كثيرة على كبار المثقفين في العالم، توجه المخرج الفرنسي جان – لوك غودار الى الأردن وهمّه تحقيق فيلم (لم يعترف في ذلك الحين انه تلفزيوني) عن النضال الفلسطيني بعنوان «ثورة حتى النصر». لكن غودار بعد أسابيع من التصوير ولأسباب

لا مجال للخوض فيها هنا، بارح الأردن وتخلى عن الفيلم، ليعود اليه لاحقاً محولاً اياه الى فيلم عن «الميديا» وعن تأثير التلفزيون بخاصة، على حياة الناس العاديين: صار الفيلم نوعاً من الحوار بين «العمل الفدائي» المصور، وعائلة تسهر في بيتها تشاهد ذلك العمل على شاشة التلفزيون. كان غودار يريد من ذلك الفيلم الجديد، أن يفضح ليس اكاذيب الميديا، بل قصورها واعطاءها نصف الحقائق. ومن الواضح ان صاحب «بيار والمجنون» و«على آخر رمق» والذي يعتبر، عن خطأ أو عن صواب، واحداً من كبار مبدعي السينما الأحياء وآخر الكبار الباقين من تيار الموجة الجديدة الفرنسية، كان يواصل بهذا خوض معركته المدافعة عن فن السينما ضد حرفية التلفزيون.

في منطقه الخاص وبالتضافر مع تاريخه، كان غودار منسجماً مع نفسه ولكن نظرياً فقط. وذلك لأن الحقيقة تقول لنا إن العدد الأكبر من الأعمال التي حققها، منذ أنجز الفيلم الذي نتحدث عنه وعنوانه «هنا وهناك» بديل «ثورة حتى النصر» ومنذ عرض هذا الفيلم على شاشة التلفزة، لم يحقق غودار للشاشة الكبيرة، من بين الأفلام الكثيرة التي حققها خلال ثلث القرن الأخير، سوى ثلاثة أو أربعة أفلام... أما الباقي وعدده يتجاوز العشرين، فإنما كان أفلاماً تلفزيونية، من انتاج تلفزيوني، في لغة مبتكرة تجمع بين عبقرية غودار السينمائية ومتطلبات اللغة التلفزيونية. وانطلاقاً من مواضيع وثائقية أو تخييلية من الواضح دائماً أن عالمها تلفزيوني وهدفها مشاهدو التلفزيون.

غودار لم يوافق على هذا صراحة على الإطلاق. بل هو يخلد الى الصمت حين يقال له ان حتى الأفلام «الروائية» القليلة التي حققها، للسينما منذ ذلك الحين، مثل «انقذ ما يمكن(الحياة)» و«تحري» و«موجة جديدة» وصولاً الى «مديح الحب» و«موسيقانا»، كانت أفلاماً من انتاج التلفزيون وحققت عروض بعضها التلفزيونية اضعاف اضعاف النجاح الذي حققته العروض السينمائية. غودار المكابر دائماً، كابر هذه المرة أيضاً. ولكنه اذ

خلط الأمور ببعضها كيلا يتحدث صراحة عن تلفزيونية هذه الأفلام، ما كان يمكنه فعل الشيء نفسه بالنسبة الى أفلام أخرى له، تلفزيونية خالصة هذه المرة، مثل «موزار الى الأبد» و«المانيا العام ٩٠» و«ج٠ل٠غ – ج. ل. غ» (الذي هو عبارة عن سيرة ذاتية له)، فيما كان سابقه – «المانيا العام ٩٠» – أشبه بصورة لواقع المانيا مصورة عبر نوع من البورتريه للممثل الفرنسي الألماني الأصل ايدي كونستانتين الذي كان غودار قدمه في واحد من أفلامه السينمائية الأولة «الفافيل» و«جولة ودورة في فرنسا»... ان مشاهدة هذه الأفلام، بين أعمال عدة أخرى مشابهة ستضعنا بالتأكيد أمام صورة العبقري الذي يقبل التحدي، لكنه لا يعترف به. صورة بيتهوفن مثلاً، وهو لحن الجريدة الرسمية الهولندية، لمجرد أن يثبت انه قادر على ذلك. بل ان ثمة، هنا ما هو أكثر من هذا: في هذه الأفلام وفي دزينة غيرها حققت للتلفزة ومعظمها لم يعرض إلا على الشاشة الصغيرة، أو في صالات متخصصة ومهرجانات، زاوج غودار بين لغته السينمائية المعهودة، وهي اللغة التي تحولت مع الوقت لتصبح أشبه بكولاج حقيقي، وبين كلاسيكية (حداثية) صارمة. ومن هنا لم تعد لغته لغة سينمائية خالصة، ولم تعد في المقابل لغة تلفزيونية خالصة. بيد ان هذا لم يجعل منها لغة هجينة. بل لغة ثالثة جامعة، تنتمي عملياً الى ما كان من شأن الفيلسوف جيل دولوز، الذي كان اهتمامه بالسينما وبفن غودار على وجه الخصوص سمة أساسية من سمات عمله الفلسفي، كان من شأنه أن يعتبره أسلوب ما – بعد – الحداثة، حيث يزول كل تصنيف وتحل اللغة الجامعة ومزج المواضيع محل صرامة أرسطية لم يعد لها من مكان.

كل هذا واضح وصريح، ومشروع بالنسبة الى فنان بدا – ويبدو دائماً – قادراً على التقاط روح العصر وجوهر الحدث واعتبر – ويعتبر دائماً – انه كفنان مسؤول عن كل تجديد يجب أن يطرأ على الفنون وعلى العلاقة بين الفنون.

غير ان المشكلة تبدأ مع غودار، حين يرفض الاعتراف بذلك، مجازفاً بأن يبدو صاحب ازدواجية غير واعية. وهي صورة مخطئة بالتأكيد... لا تنطبق على غودار ولا على زميله الألماني الراحل راينر ورنر فاسبندر، الذي بعدما قدم عشرات الأفلام للسينما في فترة قياسية، ختم حياته بعمل تلفزيوني قد يصح أن يوصف، اليوم، بأنه أروع ما قدمه مخرج أوروبي للشاشة الصغيرة.

فاسبندر

١٥ ساعة مدهشة من أسرع مخرج أوروبي

فجأة ومن دون مقدمات، عادت الحياة الى واحد من أكبر وأهم الأعمال التلفزيونية الأوروبية التي حُققت خلال الربع الأخير من القرن العشرين. لعل الفضل في ذلك للمنطق التجاري. ولعل استعادة ذكرى صاحب العمل هي ما

أملى عودته. ولعل الأسباب غير هذا وذاك. لكن المهم أن مسلسل «برلين الكساندر بلاتز» عاد على شكل اسطوانات مدمجة... كما عرض في الصالات ليستعيد ذكرى هذا العمل الذي حققه للتلفزة مخرج ما كان أحد ليتصور أن من شأنه ان يخوض مثل هذه التجربة.

المخرج هو الألماني راينر فرنر فاسبندر، الذي رحل عن عالمنا منتحراً في عام ١٩٨٢ أي في وقت كان فيه كثر يتوقعون منه، بعد النجاح الهائل الذي حققه عرض «برلين الكساندر بلاتز» على شاشات تلفزيون بافاريا، أن يكرر التجربة مع عمل تلفزيوني آخر مأخوذ عن رواية أدبية. وكان ا لهمس قد جرى بأن فاسبندر سيحقق ١٤ حلقة جديدة عن رواية «آل بودنبروك» لمواطنه الكبير توماس مان. نعرف أن هذا المشروع الأخير لم يتحقق. وأن اهتمام فاسبندر بالعمل للتلفزيون قد توقف مع تلك الساعات الخمس عشرة (الموزعة على ١٤ حلقة) التي يتشكل منها «برلين الكساندر بلاتز».

مهما يكن فإن الذين أدهشهم انكباب فاسبندر على تحقيق ذلك العمل للتلفزة لم يكونوا محقين في دهشتهم. كانوا، لفرط احتفالهم بسينمائية فاسبندر، ولفرط حديثهم عن وتيرته السريعة في إخراج أفلامه (كان يخرج أحياناً خمسة أفلام في السنة الواحدة)، كانوا قد نسوا انه سبق أن حقق أعمالاً أخرى للتلفزيون مباشرة، أو أعمالاً للسينما من انتاج محطات تلفزيونية. غير ان «المشكلة» مع فاسبندر كمنت في أن الأمور كانت دائماً مختلطة لديه. إنه كان، في جملة أحاديثه الاستفزازية يعلن دائماً عن حب للسينما يستبعد، فرضياً، أي اهتمام بالتلفزة لديه. لكننا اليوم، مع نظرة تراجعية نرصد مسار فاسبندر، من خلال عمله الرائع «برلين الكساندر بلاتز» سنتنبه الى أن بعض أعمال فاسبندر الأساسية والكبرى إنما حقق، أصلاً، للتلفزة. يصدق هذا على «الرحلة الى نيكلاسهاوزن» وعلى «رواد في انغلشتادت»(العملان حققا في ١٩٧٠). كما على خماسية « ٨ ساعات لا تصنع نهاراً» الذي حقق سنة ١٩٧٢. وعلى «نورا هلمر» الذي صوره عام ١٩٧٣، بالفيديو مباشرة فكان تجربة رائدة.

في إمكاننا، طبعاً، أن نواصل هذه السلسلة، لنقسم عمل فاسبندر ككل الى ثلاثة أنواع: أفلام للسينما، أفلام للتلفزة... وأعمال صنعت للوسيلتين معاً، أو كان يمكن عرضها في الوسيلتين. لكن المهم هنا أن نتوقف عند العمل الأكبر والأهم «برلين الكساندر بلاتز». فهذا العمل مأخوذ عن واحدة من أشهر الروايات الألمانية، «رواية برلين الكساندر بلاتز» لألفريد دوبلن. الرواية تقع أصلاً في قرابة ألف صفحة. وفي البداية أحب فاسبندر أن يختصر الأحداث لتملأ فيلماً سينمائياً واحداً في ساعتين. لكنه، بعد تفكير طويل وبعد تردد وإذ كان، في وعيه الباطني، يريد أن يتحدى التلفزة بخوض تجربة ما كانت مؤهلة أصلاً لاستقبالها (بسبب كآبة الموضوع وحضور تيار الوعي غير القابل للأفلمة فيه)، ضمن إطار استفزازيته الدائمة... أجرى من الاتصالات ما مكنه من الحصول على عقد سخي من تلفزة بافاريا، مكنه من أن يصور ثلاث عشرة حلقة بسرعة قياسية، مضيفاً إليها حلقة رابعة عشرة عنوانها «ملحق: بصدد حلم فرانز بيبركوبف»...

وبيبركوبف المذكور هنا هو بطل الرواية – ثم المسلسل – الذي تتحدث الرواية عن مرحلة ما بعد خروجه من سجن كان أودع فيه لأربع سنوات عقاباً على قتله زوجته. وهو إذ يخرج يفاجئه صخب العالم الخارجي وتنكر الجميع له. إنه الآن يريد أن يعيش على رغم كل شيء. ويريد أن يبقى نزيهاً من دون أن يقدم أية تنازلات. لكنه على رغم قيامه بالكثير من المهن الصغرى ومن محاولاته الدؤوبة، بتشجيع من صديقة بولندية يتعرف اليها، في إحدى الحانات ويرتبط بها، يجد نفسه، تحت وطأة ضغط المجتمع والظروف وقسوة البشر، مساقاً الى درب الجريمة من جديد... كما يجد نفسه دمية في يد الآخرين.

هذا هو، في اختصار، منطلق موضوع هذه الرواية وهذا المسلسل. للوهلة الأولى قد يستغرب القارئ أن يكون هكذا موضوع قد تمكن من أن يملأ ١٤ حلقة تلفزيونية. وقد يتوقع أن يكون العمل، وقد حول الى هذا المسلسل، بطيئاً مملاً صعباً. ولكن: أبداً على الإطلاق. بين يدي فاسبندر اتخذ العمل سماته الحية والحيوية ليصبح، لمن يعرف كيف يشاهده، واحداً من أجمل وأقوى الأعمال

التلفزيونية التي قدمها مخرج سينمائي أوروبي، تعامل مع التلفزة بجدية تعامله مع السينما... وأدرك باكراً أن الوسيلتين لا بد أن تلتقيا يوماً، شرط أن يكون الإبداع رائد ذلك اللقاء.

سبيلبرغ

من شاشة الى شاشة عبر مبارزة قاتلة

حتى الآن، وعلى رغم أنه حقق من الأفلام خلال ما لا يقل عن ثلاثة عقود، ما جعله إمبراطور السينما غير المتوج، والسيد الأسمى لشباك

التذاكر، لا يزال كثر من النقاد يعتبرون فيلم سبيلبرغ الطويل الروائي الأول «مبارزة» واحداً من أقوى أفلامه. ربما يكون هذا صحيحاً... وهو أمر أكده عرض راهن للفيلم من على شاشات التلفزة. لكن ما ينبغي التذكير به دائماً هو أن «مبارزة»، وعلى عكس بقية أفلام سبيلبرغ الكبرى، حقق كفيلم تلفزيوني لا كفيلم سينمائي. وهو إذا كان عرض سينمائياً على شاشات عالمية وأوروبية كثيرة، بعد عروضه التلفزيونية الأميركية الأولى، وبعد ثلاث أو أربع سنوات من إنتاجه، فإنه لم يعرض على الشاشات الأميركية – في الصالات نعني – سوى بدءاً من العام ١٩٨٣ ،وبعدما كان قد حول تقنياً وأعاد صاحبه الاشتغال عليه. ذلك أن سبيلبرغ كان في ذلك العام قد أصبح سينمائياً كبيراً، وكانت سمعة «مبارزة» قد عمّت الأوساط السينمائية الأميركية بصفته فيلماً استقبل في العالم كله كتحفة سينمائية.

إذاً، ملك الشاشة الكبيرة، كانت انطلاقته الأولى تلفزيونية، مثل كثر من أبناء جيله. وهو ظل على علاقة جيدة مع التلفزة خلال العقود اللاحقة، ولكن كمنتج، لا كمخرج. سبيلبرغ المخرج بقي وفياً للسينما ولا يزال. من هنا يعتبر التحول الذي طرأ على مساره منذ «مبارزة» نقطة تحول أساسية، ليس في مساره الخاص فقط، ولكن في مسار الفن السينمائي الأميركي ككل. ولكن لماذا نتحدث هنا عن «نقطة تحول»؟ ببساطة لأن سبيلبرغ خلال المرحلة الأولى من حياته الفنية كان مخرجاً تلفزيونياً... وهذا أمر قد يصعب تصديقه اليوم على الذين يتابعون مساره ويحللون اللغة السينمائية في أفلامه. بل يرون أحياناً كثيرة أن مساهمته الأساسية قد تكمن في كونه فتح الطريق أمام فن السينما، بإضافة مسحة استعراضية عليه، أبعدته عن انحصارية العمل التلفزيوني، عبر استخدام مواضيع وضخامة إنتاجية ولغة سينمائية لا يمكن للتلفزة ان تضاهيها، في سبيل أن يبقى للفن السينمائي نكهته وحضوره.

ومع هذا كله، مرة أخرى لا بد من الإشارة الى أن بدايات سبيلبرغ كانت تلفزيونية. وكانت ناجحة جداً، حتى وأن يظل من الضروري التأكيد أن

معظم تلك الأعمال لم يكن مستقلاً. بل ان الاستقلال الحقيقي لم يصل الى أوجه إلا مع «مبارزة» (١٩٧١) الذي سيتبعه في العام التالي» شيء ما... شرير» الذي حقق لمحطة «سي بي إس». وبهذا الفيلم ختم سبيلبرغ مساره التلفزيوني كمبدع. وهو على أي حال مسار احتل أربع سنوات فقط من عمر الرجل. فسبيلبرغ الذي كان حقق وهو بعد في العشرينات من عمره خمسة أو ستة شرائط قصيرة يغلب عليها طابع الهواية، كان لفت الأنظار سنة ١٩٦٩ بفيلم «آمبلن» الذي حققه سينمائياً، ما جعله ينتقل في العام نفسه للعمل في برامج تلفزيونية ومسلسلات من إنتاج بعض أهم القنوات الأميركية. وكانت التجربة البكر هنا الحلقة الثانية من مسلسل «رواق ليلي»، تالياً للمخضرم بوريس سيغال الذي حقق الحلقة الأولى.

وبعد ذلك حقق تباعاً: فيلم «ماركوس ويلبي» (١٩٧٠) الذي بثته قناة «اي بي إس» وكان فاتحة شهرته الأساسية كمبدع في مجال العمل التلفزيوني. ومن بعده توالت الأعمال :أخرج حلقة من مسلسل «رواق الليل» بعنوان «اجعلني أضحك»، ثم حلقة من مسلسل» ال أي – ٢٠١٧» بعنوان «اسم اللعبة»، ثم حلقتين من مسلسل «المحلل النفسي»، ثم حلقة مبكرة من مسلسل «كولومبو» الشهير عنوانها «جريمة من طريق الكتاب»، إضافة الى بضعة أعمال أخرى. وهذه الأعمال جميعها حققها سبيلبرغ خلال شهور قليلة. وهو سيقول لاحقاً إن ذلك العمل التلفزيوني المكثف والمتسارع كان هو مدرسته أو جامعته السينمائية الحقيقية. ففي التلفزة، قال سبيلبرغ، يمكنك أن تفهم عامل الوقت في شكل أفضل ويمكنك أن تفهم أن المال ليس متوافراً من دون حدود.

ويضيف سبيلبرغ انه إذا كان قد فهم هاتين المسألتين الأساسيتين، من خلال عمله التلفزيوني الذي كان يقبل عليه بكل حب، مدركاً أنه طريقه الأساسي الى الشاشة الكبيرة فإنه ومنذ البداية وظف في العمل التلفزيوني كل الأساليب التي كان قد تعلمها من خلال ولعه المبكر بالسينما.

والحال أن مراجعة، اليوم، للأعمال التي حققها سبيلبرغ للتلفزة... ستضعنا حقاً إن لم يكن أمام لغة سينمائية خالصة، فعلى الأقل أمام مزيج خلاّق من لغة السينما ومتطلبات التلفزة. وهو أمر، أوصله سبيلبرغ الى ذروته في «مبارزة»، ذلك العمل الصغير ـ الكبير، الذي قام ببطولته شخص واحد وسيارته، وشاحنة تطارده طوال الطريق من دون سبب ظاهر وتريد القضاء عليه مستغلة حجم سيارته الصغيرة.

وهذه المطاردة هي التي تملأ الفيلم حتى المشهد الأخير الذي يرينا فيه سبيلبرغ، كما سيفعل في معظم أفلامه الكبيرة المقبلة، كيف يمكن للضعيف أن يتغلب على القوي.

كل شيء فاسد (ومرعب)
في مملكة لارس فون تراير

"كل شيء فاسد في مملكة الدنمارك". هذه العبارة ترد في مسرحية هاملت، لكنها منذ دوّنها قلم شكسبير أوائل القرن السابع عشر، اتخذت حياتها الخاصة وصارت تضرب مثلاً على الفساد في أي بلد كان. أو في أي مكان كان. من هنا، حين أطلق لارس فون ترابر اسم «المملكة» على أول مسلسل تلفزيوني كبير حققه، كان الاسم يشير، من ناحية الى مستشفى كبير تتمحور حوله وفيه أحداث المسلسل، ومن ناحية أخرى الى عبارة شكسبير. فإن تذكرنا أن فون ترابر دانماركي، وأن المستشفى يقع في الدانمارك، ندرك كيف أن الدائرة هنا تكتمل، وكيف أن مخرجاً مبدعاً تمكن، في كلمة واحدة من أن يقول كل ما يريد قوله. أو بالأحرى: من أن يمهّد لما سيقوله، ليس فقط في الحلقات العديدة التي يتألف منها المسلسل، بل كذلك في حلقات عديدة أخرى، كوّنت جزءاً ثانياً منه عرض في عنوان «المملكة ٢».

بين «المملكة» الأولى و«المملكة» الثانية، لم يمر سوى ثلاث سنوات - بين ١٩٩٤ و١٩٩٧، هي من ضمن السنوات الفاصلة بين أول نجاح سينمائي كبير للارس فون ترابر («أوروبا» - ١٩٩١، الذي فاز في «كان» بجائزة لجنة التحكيم الكبرى مشاركة مع «خارج الحياة» للبناني الراحل مارون بغدادي)، وبين أول اندفاعة نحو «السعفة الذهبية» الكانية في مسار هذا الفتى السينمائي المشاكس («تحطيم الأمواج» - ١٩٩٦). ما يعني أن فون ترابر، في الوقت الذي كان الذين أولعوا بفيلمه «أوروبا»، وكانوا قبل ذلك رصدوا حضور خصوصيته السينمائية المتميزة في أول أفلامه «عنصر الجريمة» (الذي صور جزء منه في مصر - ١٩٨٤ -) ثم في «عدوى»

(١٩٨٧)، ينتظرون منه تحقيق عمل سينمائي روائي ثان، انصرف، وسط ما يشبه التكتم الى تحقيق الحلقات الأربع، التي أتى مؤلفاً منها ذلك المسلسل الذي أقام الدنمارك، حينها، ولم يقعدها.

ذلك أن المسلسل، وفي اختصار شديد، يتحدث من خلال مجموعة من الظواهر والمواقف والعلاقات، عن الفساد المستشري في ذلك المستشفى - الرمز، ولكن في عمل مغلف بمشاهد الرعب والأشباح والأرواح وما الى ذلك. غير أن اللافت أيضاً، هو أن ثمة مواقف كثيرة في المسلسل تدور حول ممارسات، غامضة، لطبيب نفسي يدعى ستيغ هلمر سويدي الأصل... وهذه المشاهد يدور بعضها فوق سطح مبنى المستشفى من مكان يطل على الشاطئ السويدي، ما يجمع - رمزياً - بين ما يحدث في الدنمارك وفي السويد، وسط ذلك «الملكوت» الذي اذا كان يذكّر بالفساد فإنه يذكّر بالموت أيضاً.

هذا المسلسل حقق نجاحاً كبيراً، بل انه حوّل الى فيلم طويل عرض على شاشات السينما في مناطق مثل الولايات المتحدة وبريطانيا، لكن لارس فون تراير، وعلى غير عادته لم يبد رضى كبيراً عن ذلك التحويل الاختزالي، بل قال إنه حقق العمل للتلفزة، في طول اجمالي وصل الى خمس ساعات وأي اختزال منه يضرّ به. ولعل ما حدث على هذا النحو للعمل، هو ما دفع بفون تراير الى أن يوافق في العام ١٩٩٧ على تحقيق الجزء الثاني من «المملكة» في اربع حلقات أخرى، استكملت الأولى، لكنها في عرف كثر لم ترق الى مستوى المجموعة الأولى، بل جاءت أشبه بمحاكاة حرفية لها، ناقصة بعض الانجازات التقنية، كالتصوير بألوان السيبيا ومحاولة عقلنة الشر ونتائجه. وهنا لا بد من أن نذكر أن ستيفن كنغ، كاتب روايات الرعب الأميركي الشهير («كاري»، «الاشراق»، «كريستين» و«ميزريري» بين أعمال أخرى) اقتبس بعد سنوات قليلة عمل فون تراير التلفزيوني الكبير هذا، في مسلسل أميركي لم يحقق من النجاح النقدي ما كان حققه عمل الدنماركي.

مهما يكن، لا بد من أن نذكر هنا أن «المملكة» في جزأيه، لم يكن التجربة التلفزيونية الأولى، ولن يكون الأخيرة لفون تراير، الذي انبنت سمعته كلها أصلاً على حضوره السينمائي العالمي القوي، كما انبنى جزء من سمعته على نظرية «الدوغما ٩٥» التي كان طلع بها مع مجموعة من زملائه المخرجين الشبان من أجل صنع سينما قوية ومتقشفة لا اصطناع فيها حتى ولا اضاءة زائدة أو موسيقى. لقد بدا حضور فون تراير السينمائي قوياً خلال عقد التسعينات من القرن العشرين، الى درجة أن ما من أحد كان ليتصور أن الرجل يمكن أن يبدع تلفزيونياً. كان المعتقد بأن شاشة التلفزة أصغر من طموحاته. غير أن الذين اعتقدوا هذا، لم يتنبهوا الى أن في سيرة فون تراير ما يفيد بأنه، على صعيد التلفزة بخاصة، كان من كبار المجربين، والداعين الى التجديد. والحقيقة أن مسلسلي «المملكة» يقولان هذا كما يقولان في طريقهما كيف أن فون تراير تمكن من تعميم مبادئ الدوغما لتصل أيضاً الى التلفزة! -، كما تقوله بعض أعمال تلفزيونية أخرى لهذا المبدع، حسبنا هنا أن نذكر بعضها، مع الاشارة الى ان بعض هذا البعض لم يعرض أبداً لأسباب وقضايا ربما تتعلق بمزاج فون تراير المتقلب وغرابة أطواره. ففي سنة ١٩٨٨ حقق هذا المخرج فيلماً تلفزيونياً بعنوان «ميديا» عن سيناريو سينمائي كان ورثه عن المخرج الدنماركي الكبير كارل دراير ينطلق من الأسطورة الاغريقية المعروفة. وفي عام ١٩٩٤، حقق فون تراير مسلسلاً في ٦ حلقات عنوانه «غرفة المدرس». وفي عام ١٩٩٦، كتب لمخرجين متعددين مسلسل «ماراتون» في ٨ حلقات، لكن هذا المسلسل حوّل الى عمل اذاعي. أما بين عامي ١٩٩٨ - ١٩٩٩، فقد اكتفى بإنتاج مسلسل «مياه هادئة» في ٢٦ حلقة. وفي سنة ٢٠٠٠، تعاون مع زملاء له، من جماعة الدوغما لكتابة وإخراج فيلم تلفزيوني بعنوان «دي. داي».

كل هذا قد يفاجئ معجبي لارس فون ترابر الذين يكتشفون مدهوشين أن هذا الذي يعتبر «السينمائي بامتياز» لم يتوان عن تجربة حظه - وبنجاح في التلفزة. ولكن أفلا تعتري الدهشة نفسها كل اولئك الذين كانوا يعتقدون بأن اسلافاً للارس فون ترابر، مثل روسليني وغودار وفاسبندر وسبيليرغ، كانوا من الهالة السينمائية بحيث يصعب تصوّر انخراطهم في التلفزة؟

هوليوود ضد بوش

- ❖ في وادي إيلاه
- ❖ مايكل كلايتون
- ❖ حرب تشارلز ويلسون
- ❖ رجل العصابات الأميركي

أكثر ما شغل وسائل الاعلام في ما يخص ما هو آت من هوليوود، خلال النصف الثاني سنة ٢٠٠٧، كان الاضراب الطويل الذي قام به الكتاب محتجين على ما يعتبرونه

إجحافا في حقوقهم.وبصرف النظر عما اذا كان المضربون محقين أو مبالغين في الأمر بعض الشيء، لفت الانظار أنه كان من الصعوبة تماما التفريق هنا بين كتاب السينما وكتاب التلفزيون.من هنا راحت أخبار الاضراب تنشر في الصفحات السينمائية وفي الصفحات التلفزيونية في وقت واحد.والحقيقة أن ليس في الأمر خلط ولا خطأ.كل ما في الأمر انه فيما العالم يدور والكاميرات تصور والناس يتفرجون، تتقلص الهوة أكثر وأكثر بين ابداع للشاشة الكبيرة وآخر للشاشة الصغيرة.من هنا فإن 'الخلط 'من حول هوية كتابة المضربين يبدو أمرا طبيعيا، ليكرس ظاهرة جديدة متراكمة المسار، في مجال ابداع الصور المتحركة.ومن هنا لعل في امكاننا أن نقول، ان هذا التمازج يبدو اليوم، منعكسا في مجالات أخرى، واحدة من السمات الأساس للمرحلة الانتقالية التي يعيشها فن السينما هذه الحقبة. فاذا ما لاحظنا كيف تتداخل في المهرجانات، وحتى في عروض الصالات ثم في العروض على شتى أنواع 'الشاشات الصغيرة' أفلام فنية جادة وأخرى 'جماهيرية '، وكيف صار العمل سيد نفسه سواء أتى من أمم عريقة الانتاج أو من أمم حديثته، يعرض ويجتذب جمهورا لأن له قوته الذاتية وموضوعه الذي يمس كل انسان...يمكننا أن نستنتج ما يشبه أن المرحلة الانتقالية بدأت تزول حقا، ليبدأ مستقبل هذا الفن الساحر والجميل بالظهور.

في هذا الاطار لعل من أولى الملاحظات التي يمكن ايرادها في شأن عام سينمائي، قد نحب انطلاقا من هذا أن نراه مفصليا في تاريخ الفن السابع، هو بروز أمم صغيرة على صعيد العروض والمهرجانات العالمية، وكيف أن أفلاما قليلة آتية من هذه الأمم تحقق نجاحات نقدية وشعبية وتبرز جارّة وراءها امكانات نجاح لما يماثلها ولما يأتي مثلها، أكثر وأكثر، من أمم شابة سينمائيا.فسعفة 'كان 'سنة ٢٠٠٧ أعطيت لفيلم' صغير 'من رومانيا، هو '٤ أشهر...'.والفيلم الذي كان الأكثر بروزا على الصعيد العالمي كان 'حياة الآخرين '.ومن لبنان دار حول العالم فيلم 'صغير 'آخر هو' سكر بنات '.بل شاهدنا فيلم 'مرجان أحمد مرجان 'المصري من بطولة عادل إمام، في جادة الشانزيليزيه (هنا قد يلفت أحد الى أن مصر ليست أمة شابة سينمائيا.وهذا صحيح، ولكن هل هي عريقة حقا سينمائيا بالنسبة الى صالة في أفخم جادات باريس؟).ولنضف الى هذا كل ذلك الرهط من الأفلام الصينية واليابانية

والكورية.ولنرصد الصعود الجدي الذي تعرفه سينمات آتية من المغرب، أو تركيا...حتى وإن كان ثمة تباطؤ وتراجع في النهضة السينمائية الايرانية في المقابل.

كل هذا كان حاضرا، طبعا خلال العقدين الفائتين من السنين.غير أنه كان يشكل في أحسن حالاته، ظواهر مهرجانية، يتم الحديث عنها في دوائر نخبوية ضيقة.اليوم كل هذا بات في طريقه الى التبدل.فحين يشاهد 'سكر بنات 'مثلا من قبل ما يصل الى نصف مليون متفرج في فرنسا وحدها وتباع نسخه الى ٥. بلدا، لا تعود المسألة مجرد ظاهرة مهرجانية.

ترى أفلا يمكننا أن نخرج من هذا للقول إن أنواعا معينة من السينما تعيش ازدهارا أقل ما يؤكده هو أن كل التوقعات التي كانت تتحدث عن 'موت السينما 'كانت مجرد مخاوف لا أسس لها؟

قبل ربع قرن من السنين، حين كانت الاعلانات الأولى عن موت السينما تستند الى هجمة التلفزيون، تمكن عدد من أهل السينما من الرد عبر اللجوء الى صنع أفلام استعراضية ضخمة وأفلام مغامرات تصعب رؤيتها إلا على شاشات كبيرة.خلال فترة أولى نجح هذا وانقذت السينما ولكن على حساب النوعية وكذلك على حساب نوعية الجمهور، حيث نعرف أن لأفلام المغامرات والأفلام الضخمة جمهورا خاصا ليس هو نفسه الجمهور الذي يحيي السينما الحقيقية فعلا.لكن ما نشهده اليوم يسير في اتجاه معاكس:الضخامة وجمهورها الفتي لا يزالان موجودين.ولكن في المقابل هناك هذه الصورة التي يمكن رصدها بسهولة لأفلام أكثر صدقا وحميمية وقوة، تستعيد الى الصالات، ثم الى الفرجة بمختلف الاشكال:دي.في.دي.عروض تلفزيونية انترنت وتوابعه -، جمهور السينما الكبيرة القديم.

كل هذا يعمل طبعا. لخير هذا الفن الذي قرر. كما يبدو ألا يموت أبدا.ولكن ماذا هنا عن السينما الأميركية... السينما الأم والتي تشكل دائما 'بيضة القبان '، في ما يتعلق برصد مزاج فن السينما في العالم كله؟

يقينا أن جسمها الأكبر لا يزال على حاله.ولا تزال أفلام 'الاكشن' الاستعراضية قادرة أكثر من غيرها على اجتذاب الجمهور العريض ودفع الحديث في اتجاه مئات ملايين الدولارات.غير أن علينا أن نرصد في المقابل بعض الظواهر اللافتة والتي ترسخت أكثر وأكثر، بعدما كانت جنينية طوال الاعوام السابقة.وفي مقدم هذه الظواهر أن الذين كانوا عماد ما يسمى ب 'السينما المستقلة 'خلال الأزمان الأخيرة، صاروا أشبه بنجوم في الانتاج السينمائي اليوم.والأمر لا يقتصر على أن مبدعين مثل جيم جارموش وودي آلف وتيم بورتون وحتى جيمس غراي والكساندر باين وأمثالهم من مبدعي السينما الحقيقيين، صاروا هم ?والى حد كبير ?كلاسيكيي سينما اليوم، في وقت تختفي الهوة بين ما هو جماهيري وما هو فني لدى أمثال الأخوين كون ودافيد لينش وحتى مارتن سكورسيزي وستيفن سبيليرغ وبريان دي بالما..بل هناك أيضا أفلام تأتي وتنجح من حيث لا يتوقع أحد ('مس سانشاين الصغيرة '، على سبيل المثال)وحتى في السوق الأميركية الصعبة.

غير أن الأهم من هذا كله، هو استعادة نوع من السينما الأميركية أنفاسه، سنوات عديدة بعد ازدهاره المدوي خلال سبعينات القرن العشرين.ونعني بهذا السينما الاحتجاجية الهوليوودية المناوئة للاختيارات السياسية التي لا تفتأ الادارة الأميركية (في عهد جورج دبليو بوش) تسلكها.ولا نتحدث هنا طبعا عن سينما نضالية متقشفة تنتج في تكتم على هامش هوليوود، وتشاهد نخبويا ثم توزع على 'مناضلي 'العالم كي يمضوا في شتيمة بوش وترتاح أنفسهم.بل نتحدث عن سينما حقيقية كبيرة وكلاسيكية وناجحة جماهيريا، يحققها مبدعون يعلنون من خلالها ضجرهم مما يحدث من دون أن يحملوا في جيوبهم بطاقات حزبية، أو آمالا سياسية.نتحدث عن سينما تسير على خطى سكورسيزي وكوبولا وستون وتشيمنو حين قاد هؤلاء بأفلامهم حملة احتجاج ضخمة ضد التورط الأميركي في فيتنام وضد عار ووترغيت، كما ضد السلوك اليميني للحكم الأميركي.هذه السينما اليوم تبدو، بعدما هادنت البيت الأبيض والبنتاغون إثر كارثة ١١ /٩، غاضبة لأن الادارة الأميركية بدت في ردود افعالها على تلك الكارثة، ذاهبة بالبلاد الى مزيد من الكوارث.في العراق، في افغانستان، في الشرق

الأوسط...وحتى على الصعيد الأميركي الداخلي حيث تقمع الحريات ويستعاد الخطاب العنصري.

طبعا لا يمكن الحديث هنا عن نهضة مباغتة، ولا عن قطيعة في مسار هذه السنيما التي يمكن تسميتها ب 'سينما الضمير الحي '، فهي حاضرة منذ زمن بعيد.لكن الجديد هو اجتذابها مزيدا من مبدعين بدأ وعيهم يدفعهم أكثر وأكثر الى الغوص في التفكير حول ما صارت عليه أميركا، جاعلين من هوليوود وبعض سينماها، صورة لضمير أميركا الحي.نقول هذا ونفكر، مثلا، بجورج كلوني الذي بعدما فضح الماكارثية في 'مساء الخير وحظا سعيدا '، يواصل حركته السينمائية الاحتجاجية في' مايكل كلايتون '.ونفكر ببول هاجيس الذي بعدما تحدث عن انبعاث العنصرية في أميركا في فيلمه 'الاوسكاري ''اصطدام '، قدم لنا هذا العام في 'وادي الاله 'مرافعة رائعة واستثنائية ضد حرب العراق، من دون أن يصور مشهدا في العراق.ونفكر بروبرت ردفورد الذي عاد الى الاخراج بعد غياب ليندد بدوره بحرب العراق في 'أسود في صورة حملان.' ونفكر بجيمس ستراوس الذي حقق 'غريس رحلت 'عن امرأة ماتت في العراق ويحاول أرملها أن يدبر عيشه من بعدها مع ابنتيه.ونفكر بمخضرم مثل ارفن وينكلر خاض اللعبة بدوره من خلال 'بيت الشجعان 'الذي حقق فيه عملا يسير مسار 'أجمل سنوات حياتنا 'الذي كان من أكثر أفلام الاربعينات تنديدا بالحرب من خلال رصد مصير الجنود العائدين الى الوطن.ونفكر كذلك بأفلام متزامنة لبريان دي بالما الذي يتحدث في فيلمه الجديد 'ريداكتد '(نسخة منقحة)عن اغتصاب جنود أميركيين مراهقة في الرابعة عشرة وقتلهم لها قرب بغداد...ونتوقف هنا بالنسبة الى هذه اللائحة، فقط لنقول إن كل هذه الافلام، من دون أن تكون مضجرة في نضاليتها، تعيد الاعتبار الى صورة هوليوود كحصن لنوع هادئ من النضال ضد الادارة الأميركية...ضد الحروب وضد أكاذيب الاعلام الرسمي التي جابهها مايكل مور هذا العام بفيلم 'سيكو 'لكنه لم يحقق ما كان يأمل من نجاح.

وفي يقيننا أن هذه الانتفاضة الهوليوودية تشكل، بين كل الظواهر السينمائية التي أمكن رصدها عام ٢٠٠٧، الظاهرة الأبرز، والأكثر قدرة على طمأنة محبي السينما ليس فقط على حفظها لقيمتها الفنية والفكرية

الحقيقية، بل قدرتها على دخول الأزمان المقبلة بقوة وثقة.ولو لم تفعل أفلام هذا العام سوى هذا، لكانت تستحق بالتأكيد انتماءها الى ما هو مشرف وجميل في تاريخ السينما.

"في وادي إيلاه"

لبول هاجيس: حرب العراق من بعيد

إذا كانت حرب فيتنام قد انتظرت الى ما بعد انتهائها، ولو أحياناً بسنوات قليلة، قبل أن تكون لها أفلامها، الغاضبة عموماً ضد التورط الأميركي فيها، فإن حرب العراق لم تنتظر كل هذا الانتظار، إذ راحت الأفلام تتوالى متحدثة عنها، آتية من هوليوود خصوصاً، فيما الحرب لا تزال محتدمة. وهذا أمر جدير بالسينما التي تتناول أحداثاً سياسية كبرى راهنة. فالمعتاد أن السينمائي ينتظر انقشاع الغيوم وتجذر الرأي العام، المناهض للحدث أو المؤيد له، حتى يشق طريقه في مجال إبداعه ويحقق عملاً، أو أعمالاً تحمل آراءه، أو تستند الى ما يمكن اعتباره رأياً عاماً شعبياً.

العكس، إذاً، حدث هذه المرة الى درجة أن عدد الأفلام المحققة، خلال الشهور الأخيرة عن حرب العراق وما يدور من حولها، تكاد توازي – عدداً على الأقل – كل ما حقق عن فيتنام خلال عقود طويلة. فهل ثمة تفسيرات ممكنة لهذا؟ هناك بالطبع تفسيرات عدة، ولكن يمكن – فقط – الإشارة الى ثلاثة منها:

أولاً هناك عولمة الإعلام التي باتت تجعل من أي حدث، أمراً عاماً راهناً لا يمكن السينما الانتظار طويلاً بعد أن تكون التلفزة أشبعته حديثاً وتصويراً، وهناك ثانياً أن هوليوود تتحول أكثر وأكثر لتصبح ضمير الشعب الأميركي، علماً أن حرب العراق ليست «شعبية» لا في أميركا ولا في العالم، وخصوصاً بعدما استنفدت غرضها الأول: إطاحة صدام حسين والتخلص منه، وانكشفت كذبة الغرض الثاني: تدمير أسلحة الدمار الشامل. أما ثالثاً فهناك واقع أن جورج

دبليو بوش نفسه ليس رئيساً محبوباً في هوليوود، ذات الميول «الديموقراطية» عادة، ما يجعله ويجعل سياساته هدفاً مستطاباً لمبدعي هوليوود ومنهم الى نخبة متفرجي السينما في أميركا والعالم. فإذا أضفنا الى هذه العوامل الثلاثة، ان تجربة فيتنام نفسها وتوابيت القتلى الأميركيين العائدين من حربها، لا تزال ماثلة في الأذهان تدفع الناس الى أن يقولوا: «كفى»... في السينما وخارجها، يمكن بسرعة أن نفهم تكاثر الأفلام ثم... الإقبال عليها.

كثيرة، إذاً، هي الأفلام التي حققت حتى الآن حول هذا الموضوع وملحقه الأفغاني. وليس هنا المكان الأفضل لوضع لائحة. هنا نشير فقط الى أنه إذا كان في المستطاع المفاضلة بين الأفلام التي حققت، أو عرضت حتى اليوم، لا شك في أن أحد الأمكنة الأولى سيكون للفيلم الذي عرف كيف يصور حرب العراق، من دون أن يقترب من العراق ولو خطوة واحدة. نتحدث هنا، طبعاً، عن «في وادي ايلاه» (أو «وادي الإله» إذا شئتم) الذي حققه بول هاجيس، من بطولة تومي لي جونز وسوزان سارندون وتشارليز ثورون.

والحقيقة ان اجتماع كل هذه الأسماء في فيلم واحد من هذا النوع ليس مصادفة، إذ ان كل واحد منهم يعتبر، في الأوساط اليسارية الهوليوودية، مناضلاً على طريقته من أجل شتى القضايا، لا سيما ضد المزيد من التورط الأميركي في العراق، أو حتى في أفغانستان. ومن هنا يمكن النظر الى هذا الفيلم، على رغم موازنته ونجوميته وتوزيعه التجاري الواسع، وصولاً الى تسميته لبعض الأوسكارات المقبلة، على أنه فيلم نضالي من طراز مميز. ولئن كان الفيلم لا يقترب في نضاليته من المؤسسة السياسية الأميركية، ولا يشير الى جورج بوش أو أركان سلطته، ولا يرسل كاميراه لتصور مشاهد في العراق، فإنه – في الوقت نفسه – يخوض في هذا كله وفي العمق أيضاً. حتى وإن كان يخوض في شكل يبدو موارباً لمن لا يريد أن «يقرأ» الفيلم بين السطور.

فللوهلة الأولى يبدو «في وادي ايلاه» فيلماً عائلياً حميماً، تدور أحداثه من حول أسرة أميركية صغيرة، ربها ضابط سابق خاض حرب فيتنام في الشرطة العسكرية، وسبق له قبل عشر سنوات أن فقد ابنه الأكبر في حرب أميركية أخرى. أما الآن، فإن القضية تتعلق بابنه الثاني، الذي من المفترض أنه قد عاد

لتوّه من فترة تجنيد أمضاها مع فرقته في أتون الحرب العراقية. لكنه بعد وصوله الى الأراضي الأميركية ضاع. لم يعد موجوداً. وها هو الأب يُخبر بذلك ليبدأ، إذ استبد به القلق، رحلة البحث عن ابنه، رحلة تواكبه فيها – هاتفياً على الأقل – زوجته وقد فاق قلقها قلقه بمراحل. والحقيقة أن الفيلم سيبرر لاحقاً ذلك القلق، حيث ان جثة الفتى ستنكشف مقطعة أشلاء وسط أرض قاحلة لا تبعد كثيراً من المدينة التي تدور فيها الأحداث.

ولسوف يكون واضحاً منذ البداية – أو هذا على الأقل ما يميل إليه التحقيق وظنون الأب – أن الفتى مات لأسباب لا علاقة لها مباشرة بمجريات الحرب وما فعله في العراق. لكننا بالتدريج، وفي وقت ينكشف فيه تواطؤ القيادة العسكرية لإخفاء تفاصيل الجريمة تستراً على القتلة، الذين – وكما كان يمكننا أن نتوقع منذ البداية – هم رفاق الفتى في كتيبته، يتبين لنا أن الجريمة، إن لم تكن على علاقة بما فعل الفتى في العراق، فإنها على علاقة مباشرة بما عاشه هناك. وهذا الذي عاشه حوله، كما سنفهم بالتدريج، وحشاً.

ولئن كان هو، هنا، الضحية إذ قتله وقطع جسمه وحش آخر، فإن ما ستنتهي إليه الأمور، في الوقت نفسه، هو أن كل أولئك الفتيان صاروا وحوشاً: حولهم خوفهم في العراق من أي مسلح وأي إرهابي، وأي ظهور لأي كائن في طريقهم، الى وحوش. وليس ثمة ما هو أكثر دلالة على هذا الواقع من المشهد الذي يعترف فيه الفتى الجندي – ذو الوجه الملائكي أصلاً – بالكيفية التي قتل بها زميله وقطّع جثته. ففي المشهد يروي القاتل ما حدث وكأنه يحكي كيف شرب ماء في بئر، من دون مشاعر، مع شيء من الندم طبعاً، ولكن ضمن ذهنية انك إن لم تقتل في مثل هذا الموقف فإنك ستُقتل. ماذا؟ انه دفاع عن النفس لا أكثر. ثم ما قيمة هذا الفتى أو غيره إزاء ما عاشوا وشاهدوا وقتلوا في العراق؟ وعلى هذا النحو لا تعود المسألة، كما كانت حتى اللحظة، تحقيقاً بوليسياً، رغم أنف السلطات العسكرية، لمعرفة من ارتكب الجريمة، ولا لماذا ارتكبت. تصبح القضية قضية كيفية ارتكاب الجريمة. وهي، كما سنفهم كيفية شديدة الشبه بكيفية ارتكاب القتل العشوائي في العراق نفسه. وإننا لنطلّ على هذا الواقع من خلال

الحدث الأميركي – الجريمة التي نحن في صددها – ولكن أيضاً من خلال جهاز الهاتف الخليوي العائد الى الابن القتيل.

من خلال هذا الهاتف – الذي هو كاميرا في الوقت نفسه – أي من خلال نافذته الضيقة ذات الصورة المشوشة، والتي تحتاج الى أكثر من وسيط لتتضح ونفهم ما فيها (أليس لهذا الواقع «التقني» دلالته المهمة هنا أيضاً؟)، نطل إذاً على حرب العراق عبر صور تستغرق دقائق قليلة. لكنها الدقائق التي حملها بول هاجيس جوهر فيلمه وربما رسالته أيضاً. فالعراق بعيد. وصورته وصورة حربه مشوشة، لكن ما نشاهده عنه في تلك الصور، ومن شأنه أن يكشف الوحش الذي تحول اليه الفتى القتيل، قبل أن يُقتل على أيدي رفاقه الوحوش الآخرين، ما نشاهده هنا يكفي لنفهم الفيلم... بل أيضاً ليفهم الشعب الأميركي حقيقة ما يحدث. وباللغة التي يفهمها هذا الشعب. فإذا كان هذا الأخير روّع قبل ثلث قرن لمرأى توابيت الجنود من أبنائه تعود من فيتنام بالمئات، عليه الآن أن يُروّع أكثر ليس لمرأى التوابيت الجديدة – وهي قليلة العدد نسبياً! – بل لمرأى الجنود العائدين وقد حوّلتهم حرب عبثية قاتلة كاذبة غامضة، الى وحوش لا رادع يردعهم ولا أخلاق تحرك عندهم أية عاطفة.

إذاً، حين يصل الأب (تومي لي جونز) الى حقيقة ما حدث، بمساعدة المحققة البوليسية (ثورون)، يعتبر أن ما توصل إليه بات كافياً... وأن ليس من حقه، بعد، أن «يتدخل» في صراع بين «وحوش». المصادفة وحدها جعلت ابنه ضحيته ورفاقه جلاديه.

ولئن كان الفيلم يختتم على الأب وهو يضع صورة ابنه الصغير القتيل، الى جانب صورة ابنه القتيل الآخر في الحرب السابقة والى جانب صورته هو الخائض حرباً أسبق، فإن هذا قد يوحي بنوع من المصالحة مع الذات انطلاقاً من حس واقعي ما. غير ان هذه «النهاية» ما كان يمكن أبداً أن تليق بفيلم يحققه بول هاجيس، الخائض، كاتباً ثم مخرجاً في المعارك الاحتجاجية في أميركا الزمن الراهن.

ومن هنا، حين يبقى في الفيلم مشهد وحيد أخير، يصور المخرج الأب المفجوع وهو يعلق مع جار أميركي، من أصل أميركي جنوبي علماً أميركياً ليرفرف عالياً... لكننا، بعد التباس أول، سنتنبه الى أن العلم رفع بالمقلوب ونتذكر كيف أن تومي لي جونز كان حين رأى جاره أول الفيلم، يرفع العلم نفسه مقلوباً، أنبه إذ نبهه الى أن العلم القومي لا يرفع مقلوباً إلا لطلب النجدة.

*لم يحقق بول هاجيس سوى ثلاثة أفلام روائية طويلة حتى عرض "في وادي إيلاه" – وهي أفلام مر أولها («حر أحمر» -١٩٩٣) مرور الكرام -، ومع هذا اعتبر من أصحاب الأسماء الأكبر شهرة في عالم السينما الهوليوودية. فإذا كان هاجيس، الكندي الأصل حقق فيلمه الأول في وطنه الأصلي، ما قلّل من حظوظ شهرته، فإن عاملاً آخر جاء ليساهم في ارتفاع أسهمه منذ سنوات. وهذا العامل هو، بالطبع، شهرته الكبرى ككاتب سيناريو من طراز رفيع.

وحسبنا للتيقن من هذا أن نذكر، من بين سيناريوات هاجيس ثلاثة حققها كلينت ايستوود واعتبرت من أهم الأفلام التي حققها هذا الأخير في مساره: «طفلة المليون دولار» (أوسكار أفضل فيلم قبل سنوات) و«بيارق آبائنا» و«رسائل من ايوجيما»، كما كتب سيناريوات شهيرة أخرى مثل «القبلة الأخيرة» وخصوصاً «كازينو رويال» في إعادة إنتاج لأول روايات وأفلام جيمس بوند (الذي سيعود إليه هاجيس مخرجاً لفيلم عنه كتب السيناريو له بنفسه).

لكن شهرة هاجيس ومكانته لا تتوقفان هنا عند السيناريوات، حيث نعرف أنه نال أوسكار أفضل فيلم وأفضل سيناريو، عن فيلم «اصطدام» (كراش) الذي حقق نجاحاً عالمياً، ناهيك بأنه قدم عن هاجيس، وهو كاتب الفيلم ومخرجه، صورة طيبة كمبدع معاد للعنصرية، لا سيما منها تلك التي استشرت في الولايات المتحدة الأميركية بعد أحداث أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١. ولم يكن هذا من قبيل المصادفة، إذ ان هاجيس، على رغم أنه كندي، عرف في هوليوود بنضاله من أجل القضايا العادلة، لا سيما من خلال تأسيسه جمعية «فنانون من أجل

السلم والعدالة» التي ناضلت وتناضل ضد الحروب غير المبررة ومنها حرب العراق.

ونذكر أخيراً أن بول هاجيس رشح مرات عدة لنيل أوسكار أفضل سيناريو، ما جعله يعتبر من كتّاب السيناريو المطلوبين أكثر من غيرهم في عالم هوليوودي من الواضح أن ميله أكثر وأكثر نحو المواقف التقدمية يعطي فنانين من طينة هاجيس فرصاً متزايدة للمزج بين أفكارهم ونتاجاتهم الفنية.

"حرب تشارلز ويلسون"

غرام حرّر شعباً وورّط العالم

إذا صدقنا فيلم «حرب تشارلز ويلسون» فإن «تحرير» أفغانستان من الاحتلال السوفياتي أواخر ثمانينات القرن العشرين، ما كان له أن يتم لولا رغبة عضو الكونغرس الأميركي، الذي يحمل عنوان الفيلم اسمه، في الارتباط بثرية حسناء من تكساس. وإذا صدقنا الفيلم سيكون كل السلاح الفتاك الذي بعثت به الولايات الى «المجاهدين» ومكنهم من الانتصار على العدو الغاشم، سلاحاً أرسل بجهود ودوافع شخصية. بل أكثر من هذا: كانت هذه الدوافع والجهود والرغبات الغرامية، هي ما يقف حقاً، خلف تعاون دولي متعدد الأطراف)مصري، اسرائيلي، أميركي... سعودي... الخ)، انتفض كله بناء لدعوة من السيناتور المذكور لنصرة قضية الحق على الباطل. بل إن تلك المساهمة تشمل أيضاً راقصة أميركية حسناء هزت بطنها بما فيه الكفاية كي تلهي مسؤولاً مصرياً عما يدور حوله من صفقات دولية فتتوافر الأموال وتشترى الأسلحة ولا يستغرق الأمر سوى بضع مدافع وطلقات على مروحيات سوفياتية فينتهي الاحتلال. بل ينتهي كذلك الاتحاد السوفياتي نفسه وكل المنظومة الشيوعية.

نقول هنا «إذا صدقنا»، لكن فيلم مايك نيكولز الجديد هذا، يدعونا بقوة الى التصديق، منذ الملصق الأول حيث نفاد بأن الفيلم مبني على وقائع

حقيقية. ونحن نعرف منذ زمن ان هذه العبارة غالباً ما تحمل من الصدقية ما يمنع أي التباس وكل التباس، ولا سيما في هذا الزمن الذي يكثر فيه، في هوليوود بخاصة، انتاج أفلام مأخوذة عن وقائع حقيقية تتناول الحروب الأميركية الجديدة، بفاعلية سياسية عالية جعلتنا نقول منذ زمن إن هوليوود تبدو اليوم وكأنها تخوض حرباً مقدسة ضد جورج دبليو بوش وحروبه وسياساته .وهذا لا يبعد كثيراً من الواقع. بل أكثر من هذا، حتى بالنسبة الى «حرب تشارلز ويلسون»، وبعيداً من شخصنة القضية الأفغانية الأولى، الى حد مضحك، تبقى للفيلم فاعلية سياسية استثنائية، على الأقل من خلال ما يحدث ويقال خلال ربع الساعة الأخيرة منه.

إذ، هنا، وعلى عكس اطلالة الفيلم خلال ثلاثة أرباعه الأولى على الماضي، نراه يطل على الحاضر، وبقسوة ليدين، ليس ما حدث بفعل جهود السيناتور وصاحبته، بل ما تلا ذلك من أخطاء وكوارث إدارية أميركية قلبت الموازين وحولت انتصار المجاهدين فخاً بناه الأصوليون ليحاربوا العالم والعصر بالتالي، وليحاربوا خصوصاً إدارة أميركية دفعت أكثر من بليون دولار لشراء أسلحة للمجاهدين، لكنها بعد انتصار هؤلاء لا تريد أن تدفع كلفة بناء مدرسة واحدة تدخل أهل أفغانستان العصر والوعي، تاركة إياهم فريسة للأصوليين.

على هذا النحو لم ينته «حرب تشارلز ويلسون» بكل تخريفاته الأولى، إلا على رسالة دامغة شديدة الأهمية، جعلته بدوره يصنف واحداً من الأفلام التي تخوض بها هوليوود حربها الخاصة ضد بوش.

من ناحية منطقية واضح أن هذه الالتفاتة تبدو هنا مفتعلة بل مقحمة. لكنها من ناحية الفعالية تبدو صائبة من دون أن تصلح مسار الفيلم ككل: ذلك ان مايك نيكولز في هذا الفيلم المقتبس عن كتاب سياسي وضعه السيناتور المذكور نفسه، حقق فيلماً كلاسيكياً بالمعنى الهوليوودي للكلمة: نظام النجوم حاضر (من خلال توم هانكس وجوليا روبرتس ،(والنهاية السعيدة حاضرة، والبطولة الفردية حاضرة، وسلوك البطل الصراط المستقيم بعد فساد حاضر، والدوافع الشخصية للأعمال الكبيرة حاضرة، والأريحية الأميركية حين تقتضي الظروف ذلك

حاضرة، وألعاب الكواليس السياسية ولا سيما حين يجابه الأفراد فيها المؤسسات (مثلاً مجابهة العميل افراتاكوس – قام بالدور بشكل رائع فيليب سيمور هوفمان – لإدارة السي آي إي) حاضرة. وهز البطن رقصاً حاضر، وكذلك حفلات المجون... واضح أن مايك نيكولز المعتبر واحداً من آخر مخضرمي هوليوود، أراد أن يجمع في فيلمه هذا كل العناصر التقليدية للفيلم الهوليوودي ونجح في ذلك. لكنه لم ينجح في ان يقدم عملاً كبيراً، بالتأكيد، خصوصاً انه اعتمد في ذلك كله على سيناريو تقليدي لا يحمل في أي مشهد من مشاهده أية مفاجآت، حيث كان يمكن ومنذ اللقطة الأولى، حتى اللقطة الأخيرة، للمتفرج ان يتوقع كل ما سيحدث في المشهد التالي. بل حتى توم هانكس، الذي اعتاد – قبل «دافنشي كود» – ان يكون ممثلاً كبيراً، أدى هنا دوره عند مستوى المتوسط وما دون، لكنه حتى في هذا تفوق تماماً على زميلته جوليا روبرتس التي أدّى أداؤها دور المليونيرة المسيسة والراغبة في انقاذ نساء افغانستان وشعبها من «البطش الشيوعي»، باهتاً وغير مقنع. ولكن في مقابل هذين لا شك في ان متفرجي الفيلم أحسوا بكثير من المتعة امام أداء «بطل» الفيلم الثالث هوفمان (من هنا لم يكن صدفة ان يرشح لأوسكار أفضل دور ثاني عن هذا الفيلم تحديداً). مهما يكن، أمام سيناريو مشغول على هذه الطريقة الكلاسيكية، وموضوع مأخوذ من تاريخ معاصر، يعرف كل الناس الى أين سيؤدي مساره، وممثلين اجتهدوا في تطبيق أدوارهم، لا أكثر ولا أقل، كان من الواضح انه ليس مطلوباً من مايك نيكولز ان يجتهد كثيراً. ففي عمل كل شيء فيه محسوب بدقة، لا يمكن لأي ابداع حقيقي ان يطل برأسه، حتى وان كان المبدع المعني من طينة مايك نيكولز. تُرى في حديثنا هذا هل نسينا شيئاً أساسياً حول هذا الفيلم؟

آه ..طبعاً.. نسينا حكايته وان كنا لمّحنا اليها بما يكفي. وهي طبعاً، هنا، حكاية ذلك السيناتور الذي نراه في المشهد الأول عابثاً ماجناً تكاد الشرطة تحاسبه على تناول مخدرات ومجون وما الى ذلك. لكنه مع هذا، حتى وهو في وسط فسقه بين حسناوات عاريات، سيلاحظ واحداً من نجوم التلفزة (دان ريذر) يتحدث عن مأساة أفغانستان... في البداية لا يبالي إلا بدافع الفضول لكنه لاحقاً إذ يتلقى اتصالاً من المليونيرة السيدة هيرنغ، يجد نفسه متورطاً في الأمر تدريجاً.

فالسيدة تريد ان تجمع مالاً لمساعدة المجاهدين و«الادارة لا تستجيب» إذاً؟... فليتحرك السيناتور بما انه بطل الفيلم .فيتحرك. في البداية يكون المطلوب ٥ ملايين دولار. ولكن بالتدريج، وكلما أمعن البطلان اقتراباً من «ميدان المعركة» يزيد المبلغ ويزيد عدد المتورطين، بمن فيهم عميل السي آي إي (هوفمان) الذي – كالعادة في سينما هوليوود – سيأخذ جزءاً من الأمر على عاتقه ويستكمل ما يحتاجه الأمر من اتصالات وعلاقات، ها هو الشعب الأفغاني ومجاهدوه ينتظرونها كي ينتصروا. وهكذا، علاقة من هنا واتصالاً من هناك، نجدنا امام اسرائيلي قادر على إرسال صواريخ روسية كي تسقط المروحيات الروسية، ومسؤولين مصريين) أيام السادات طبعاً!) يساهمون في ذلك. وأموال سعودية، وأجهزة استخبارات باكستانية) الوجود الباكستاني يُتوّج بمشاركة ضياء الحق شخصياً، ويقوم بدوره ممثل يشبهه حقاً.(!!

وهكذا تصبح الملايين الخمسة بليوناً وأكثر، ويجر نضال فاعلي الخير الثلاثة، دولاً وزعماء وتحالفات بين أعداء الأمس وما الى ذلك. وطبعاً يتوج هذا كله بالانتصار الكبير .وهنا إذ يحتفل الجمع بكل هذا الانتصار (وكان الحفل أصلاً مفتتح الفيلم ودافع» الفلاش باك» الذي راح يروي لنا الأحداث كلها من وجهة نظر السيناتور المكرم)، يبقى تفصيل صغير: ان الانتصار لا ينتهي مع انسحاب المحتل وتوافر السلاح ودخول المجاهدين العاصمة. الانتصار الحقيقي يبدأ، ولا ينتهي عند تلك النقطة الانعطافية. ولذا ها هو السيناتور ويلسون، وبعد ان تبادل أنخاب النصر وتهانينه مع شريكته – التي كانت قد تزوجت في تلك الأثناء ما اعطاها قدسية جديدة، ولكن فوت على السيناتور فرصة الارتباط بها، ولكنه لن يبالي هنا طالما ان القضية الأساس انتصرت – اذاً ها هو السيناتور يُصدم امام ادارة اعتقدت بأنها أدّت كل ما عليها وأخرجت السوفيات، هو الواثق ـفي ذلك الوقت المبكر! – من أن كل ما حدث سيؤدي الى سيطرة الأصوليين الإرهابيين على تلك المنطقة من العالم. ويُصدم خصوصاً أمام مسؤولين في الإدارة صمتوا مستنكرين حين أخبرهم بما سيحدث وطلب منهم المساهمة في بناء مدرسة فرفضوا. ومن الواضح بحسب منطق الفيلم، انه كما ان الادارة

الأميركية وحلفاءها انتصروا على السوفيات حين ضخوا المال اللازم وتعاونوا، ها هو الإرهاب سينتصر عليهم جميعاً، حين لا يكملون حتى النهاية ما بدأوا به.

ترى هل قال أحد يوماً ان الذين يقومون بالثورة حتى منتصفها انما يحفرون قبورهم بأيديهم؟

»حرب تشارلز ويلسون» يقول هذا... ولكن بشكل موارب... أي على الطريقة الهوليوودية، بغثها وسمينها... والمشاهد ستصله الرسالة وان متأخرة عند نهاية الفيلم، أي – تحديداً – حين يقرر هذا الفيلم ان يخرج عن سياقه الذي كان له عند بداياته، ليصبح واحداً من تلك الأفلام المتكاثرة في هذه الأيام ملقية اللوم على الإدارة الأميركية في استشراء هذه الفوضى الجديدة التي يعيشها العالم.

*بلغ مجموع الترشيحات للأوسكار التي كانت من نصيب أفلام مايك نيكولز على مدى نحو أربعين عاماً، ما يزيد على أربعين ترشيحاً لعشرة أفلام، حقق الفوز ثلاثة أفلام منها: ٥ جوائز لـ «من يخاف فرجينا وولف؟» وجائزة واحدة لكل من «المتخرج» و»الفتاة العاملة». غير أن هذا لا يعوض عليه، نوعاً من الاجحاف طاوله خلال العقد الأخير من السنين، حيث بدا شبه غائب عن الساحة السينمائية الأميركية مع انه حقق ستة أفلام خلال هذا العقد، حقق بعضها نجاحات تجارية غير متوقعة. ولعل هذا الاجحاف يضع مايك نيكولز في خانة واحدة مع مجايله ميلوش فورمان، علماً بأن هذا لن يكون القاسم المشترك الوحيد بينهما. ذلك أن نيكولز وفورمان، عدا تقاربهما في السن، متحدران من وسط أوروبا: فورمان من تشيكوسلو فاكيا ونيكولز من المانيا، واذا كان الأول قد فر من بلاده هارباً الى الولايات المتحدة هرباً من الستالينية أواخر ستينات القرن العشرين، فإن نيكولز كان قد فر قبل ذلك بكثير من بلاده هرباً من النازية، وكان فقط في الثامنة من عمره. وعدا عن هذا يتميز كل من الاثنين ببدايات قوية، مع تطور الى الوراء في العقود الأخيرة نسبياً، حتى وإن كان في الامكان القول ان سينما نيكولز تبدو دائماً أكثر غزارة وتنوعاً :نحو ٢٥ فيلماً خلال أربعة عقود. ومع هذا لا يزال نيكولز نشيطاً ومقبلاً على العمل بهمة الشباب. بل حتى قابلاً بالأفكار الجديدة التي قد يأبى غيره من المخضرمين الدنو منها. وها هو أخيره

«حرب تشارلز ويلسون» يشهد على هذا، حيث – وعلى رغم من أي مأخذ على الفيلم – عرف في جانب منه كيف ينزع الى مسايرة زحف هوليوود المقدس ضد الادارة الأميركية وسياساتها، ما يعني ان نيكولز يعود هنا الى مشاكسة حادة كانت تبدت لديه منذ افلامه الأولى، وان كانت هذه المشاكسة قد عرفت كيف تتسيس بشكل واضح أخيراً، بعدما كان جلّ تسيسها سنة ١٩٧٠، في فيلم «كاتش ٢٢» الذي يكاد يصبح اسطورياً لمناهضته الحرب، كل حرب، والسخرية منها.

خارج اطار هذين الفيلمين الحربيين – السياسيين، انحصرت مشاكسة نيكولز، منذ «من يخاف فرجينيا وولف؟» (١٩٦٦) و«المتخرج» (١٩٦٧) وحتى «ملائكة في أميركا» (٢٠٠٣) و»أقرب»» ٢٠٠٤ (على الصعيدين العاطفي والاجتماعي، وهي مشاكسة شديدة الجرأة أوصلها نيكولز الى ذروتها في «المعرفة الجسدية» (١٩٧١) الذي كان واحداً من أكثر الافلام الأميركية جرأة قبل قدوم زمن المجتمع المفتوح. ومن هنا يمكن أن تُحسب لمايك نيكولز ثورة سينمائية – على الصعيد الاخلاقي على الاقل – وضعته باكراً في صف كبار المجددين، إن لم يكن في الاشكال السينمائية، فعلى الأقل في المضامين وتقديم أفلامه كمرايا تعكس تطورات في الاخلاقية الاجتماعية كانت السينما الهوليوودية تفضل الا تراها في ذلك الزمن.

غير أن هذه الثورة سرعان ما خبت إذ باتت حدودها، مع حلول زمن التجاوز، أي الزمن الذي افلتت فيه مواضيع السينما الأميركية، اثر فييتنام ووترغيت ومجيء ثوار هوليوود من أصحاب اللحى (كوبولا، سكورسيزي، سبيلبرغ، دي بالما...) ليحدثوا تغييرات جذرية على كل الصعد، راحت تجديدات مايك نيكولز تبدو معها كلاسيكية. وهكذا إذ واصل الرجل مساره محققاً فيلماً بعد الآخر، كل عامين أو ثلاثة، لم يعد في وسع هذه الافلام ان تثير أي اهتمام استثنائي، الا في أحيان قليلة كان يخدمه فيها سيناريو قوي «سيلكوود» - ١٩٨٦) أو موضوع قوي معاصر («الفتاة العاملة» – ١٩٨٨)، أو شطحة لافتة» بالنظر الى هنري» – ١٩٩١)، أو ممثل مميز في دور غريب (جاك نيكلسون في «الذئب»)، أو حبكة سياسية وطنية («ألوان

أولية»، الذي كان سنة ١٩٩٨ من نجاحاته التجارية الكبرى ورشح لجائزتي اوسكار)، أو تمكنه من جمع ممثلين ذوي أسماء كبيرة (كما الحال في «أقرب» الذي جمع الى جوليا روبرتس، ناتالي بورتمان وجاد لاو وكليف اوين...).

انطلاقاً من هذا كله يمكن القول إن مايك نيكولز لم يعد ذاك الثائر السينمائي الذي كانه في بداياته، لكنه عرف في الوقت نفسه كيف يحافظ على توازن مكنه من أن يبقى، في وقت اختفى فيه، موتاً أو صمتاً أو قهراً، كثر من ابناء جيله، من أولئك الذين طحنوا بين جيل زمن النجوم الذهبي وجيل ثورة السبعينات.

"رجل العصابات الأميركي"

صعود الرأسمالية

عندما يكون لديك في فيلم واحد نجمان كبيران من هوليوود لكل منهما اسمه واستقلالية وجوده... ما الذي يمكنك توقعه منذ بداية الفيلم؟ بالتأكيد ان يلتقيا في مشهد من مشاهد هذا الفيلم وأن يكون اللقاء حاسماً وأساسياً يبنى عليه جزء أساسي من أحداث الفيلم. ينطبق هذا على فيلم «رجل العصابات الأميركي»، أحدث أعمال المخرج الانكليزي الأصل سير ردلي سكوت، الذي جمع في بطولته صديقه ونجمه المفضل راسل كراو، والنجم الأسود دنزل واشنطن، الذي يعمل هنا تحت ادارته للمرة الأولى، بعد ان كان نجم عدد من أفلام أخيه طوني سكوت (ولا سيما فيلم هذا الأخير «سبق رؤيته»). والحقيقة ان جمع هذين النجمين هنا لم يكن عشوائياً... أو هذا – على الأقل – ما سنحس به طوال أكثر من ساعتين ونصف الساعة، هي زمن عرض هذا الفيلم. اذ تحت ادارة سكوت، وحتى إن لم ننس لحظة حضور كل من النجمين، كان الأداء مقنعاً، مرة من ناحية واشنطن في دور

فرانك لوكاس، ومرة من ناحية كراو في دور ريتشي. الأول مهرب وتاجر مخدرات. والثاني شرطي أخذ على عاتقه كشف الأول ووضع حد لنشاطاته.

في هذا السياق يبدو «رجل العصابات الأميركي» فيلماً كلاسيكياً من النوع الذي تكثر هوليوود انتاجه، حول ساعتي مطاردة بين شرطي وخارج على القانون. غير ان ما يجعل لهذا الفيلم خصوصيته، هو أنه لم يأتِ فيلماً عادياً في هذا المجال. وليس فقط لأنه مبني على أحداث حقيقية، طالما اننا نعرف أن معظم أفلام هذا النوع يبنى على أحداث حقيقية، بل خصوصاً لأن ردلي سكوت (وكاتب السيناريو ستيفن زاليان) حوّلا الأحداث الحقيقية الى عمل ملحمي يضاف الى أفلام شديدة النجاح تنتمي الى هذا النوع نفسه, وأثبتت جدواها على طول تاريخ السينما الأميركية، من «سكيرفاس» (مرة من اخراج هاوارد هاوكس، وثانية من اخراج بريان دي بالما) الى «العراب» (بأجزائه الثلاثة لفرانسيس فورد كوبولا)...

والحقيقة ان في وسعنا، لدى مشاهدة «رجل العصابات الأميركي»، أن نمد لائحة الأفلام المرجعية كي تشمل نجاحات سينمائية أخرى وقعها مارتن سكورسيزي ومايكل مان وويليام فردكين... غير ان هذا، لن يكون مجدياً وإن كان صحيحاً. المجدي هو أن نقول ان سكوت تمكن هنا من أن يضع ما يشبه الخلاصة لتجربة سينمائية متنوعة، انما – أيضاً – عبر فتح طريق واسع أمام تنويع حقيقي وجديد على هذا اللون السينمائي. وكذلك أمام لعبة الترميز والكناية، التي سرعان ما توجد لـ«رجل العصابات الأميركي» مكانة حتى على خريطة السينما السياسية. ذلك أن التأشير السياسي طوال فيلم تمتد أحداثه من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٥ ،ليس مجرد دالٍّ يحدد تواريخ الأحداث الخاصة المتعلقة بـ«الصراع» بين المهرب والشرطي، بل هو جزء أساس من الفيلم. فإذا كانت حرب فييتنام وهزيمة الأميركيين فيها حاضرة، وكذلك ادانة ريتشارد نيكسون بسبب ووترغيت، فلا شك في ان هذا كله يلعب دوراً أساسياً في فيلم جعل لنفسه هذا العنوان

الدالّ، وجعل نهايته هزيمة ألحقها الشرطي بالمسؤولين عن مكافحة المخدرات في نيويورك، أكثر منها هزيمة للمهرب نفسه.

والحقيقة ان هذا يعيدنا مباشرة الى ما تحدثنا عنه أول هذا المقال: مشهد اللقاء بين لوكاس وريتشي. اذ حتى لو سلمنا بأنه واحد من أضعف مشاهد «رجل العصابات الأميركي» وأقلها اقناعاً، فإنه يبقى مشهداً مفتاحاً. فهذا المشهد الذي قدم الينا عبر توليف متوازٍ، مع مشاهد محاكمة لوكاس بعد القبض عليه، أسفر عن تعاطف بين لوكاس وريتشي كان هو الذي أدى الى فضح تورط رجال الشرطة المرتشين في تهريب المخدرات والمتاجرة بها، وبالتالي إلقاء القبض عليهم.

أما لوكاس فصحيح انه اعتقل وصودرت أمواله، لكنه سيخرج من السجن معافى ليبدأ حياة جديدة في عام ١٩٩١. وهذا يحدث في لقطة أخيرة من الفيلم، لا شك في أن وجودها يريح المتفرج بقدر ما يريحه – وإن كان لا يطمئنه – ما تقوله لوحة على الشاشة من أن ريتشي ترك سلك الشرطة ليصبح محامياً. والمؤكد ان لقطة لوكاس خارجاً من السجن تريح المتفرج، لأنها تفهمه أخيراً ان تعاطفه طوال الفيلم مع لوكاس (واشنطن تحديداً) لم يكن خطيئة لا تغتفر، ونزوعاً جوّانياً نحو الشر، بل كان حدساً بما سيحدث لاحقاً من قلبة في شخصية لوكاس تحت تأثير قبض ريتشي عليه و«اقناعه» بكشف الفاسدين.

طبعاً، لا بد من العودة هنا الى التذكير بأن الفيلم مأخوذ من أحداث حقيقية كان صحافي بنى عليها تحقيقاً طويلاً جاء في نهاية الأمر متعاطفاً مع الشخصيتين الرئيستين .غير ان قوة السيناريو والاخراج، كمنت ومنذ البداية في تمكين المتفرج من تناسي حقيقة الأحداث، ليعيش هذه الملحمة الشخصية. فالفيلم، وعلى الأقل خلال ثلاثة أرباعه الأولى، أتى على شكل سرد متوازٍ لحياة ونشاط وتطور أفكار وممارسات كل من شخصيتيه الرئيستين. فهو في البداية، وبعدما صوّر لنا بطريقة شديدة العنف قسوة فرانك لوكاس الذي انطلق مساعداً لمهرب كبير آخر هو بمبي الذي يموت

فيرثه لوكاس، يصوّر من ناحية أخرى، حياة ريتشي ومعاناته، الشرطي النزيه الذي يتعين عليه أن يخوض معارك عدة على جبهات شخصية (طلاقه من زوجته وصراعه للاحتفاظ بطفله منها) ومهنية (اصراره على النزاهة وسط عالم شرطة فاسدة، وصولاً الى إلحاق الأذى بسمعته لمجرد أنه سلّم دائرة الشرطة مليون دولار صادرها من سيارة مهرب وكان رفاقه يتوقعون تقاسمها) وعنصرية أيضاً :فهو كيهودي يعيَّر دائماً بهذا... وهنا في هذا الاطار ثمة أيضاً توازٍ بينه وبين لوكاس، حيث ان هذا يضطهد بسبب زنجيته وسط عالم عصابات كان، حتى ذلك الحين مقصوراً على البيض، ايطاليي الأصل كانوا أو ايرلندييه. وهذا الواقع العنصري لعله يكمن في خلفية تلك العزلة الظاهرة التي يعيشها كل من لوكاس وريتشي. انها هنا، عزلة» استثنائية» في عالم هذا النوع من السينما. لكنها من ناحية أخرى تبدو ملحمية بالنظر الى انها سرعان ما تبدو مرتبطة بأمر جوهري في الفيلم آن الأوان هنا للتحدث عنه: الحلم الأميركي. فمثلاً حين يصرخ فرانك لوكاس وهو يصعد الى قمة نجاحه، أمام أقربائه متحدثاً عن عمله وأخلاقية هذا العمل: «هذه هي أميركا»، يكون الفيلم قد وضعنا في قلب موضوعه . فنحن هنا أمام الرأسمالية الأميركية في ارتباطها بهذا الحلم، انها رأسمالية الصعود الفردي العصامي من العدم. ورأسمالية النجاح انطلاقاً من الصفر ومن المغامرة الفردية، ولكن أيضاً من قيم أخلاقية محددة. والحقيقة ان ردلي سكوت (وكاتبه ستيفن زاليان (لا يبدوان مازحين أبداً حين يرسمان لفرانك لوكاس – المسؤول بسبب ترويج الهيروويين عن مقتل الألوف وتدمير حيوات الناس ومستقبلهم، بمن فيهم الجنود الأميركيون ـ صورة الإنسان النزيه المتمسك بالقيم الأخلاقية والداعي أخوته وأبناء عمومته للتمسك بها، وصولاً الى ضربهم أو قتلهم، إن هم حادوا عنها.

وفي هذا السياق يبدو لوكاس واضحاً كل الوضوح. انه يدير مؤسسة التهريب، كما تدار شركة» جنرال موتورز» أو شركة «بيبسي»: الأسس الأخلاقية ذاتها، العناصر نفسها المكونة للرأسمال المجددة له. ومن هنا لئن

كانت زنجية فرانك لوكاس جعلته يعمل وحده، خارج منظومة المافيا التي ما كان يمكنها أن تتسع له إلا كخادم أو سائق، فإن هذه الزنجية مرتبطة بالحلم الأميركي، برغبة الصعود، هي التي قادته الى الهند الصينية، ليشتري ـ من طريق ابن عم له هناك، جندي من القوات الأميركية المحاربة في فييتنام – أول مئة كيلوغرام من الهيروويين النقي، ليبيعها – محافظاً على سلامة البضاعة ونقائها ـ بأسعار تنافسية تسببت في افلاس العصابات الأخرى التي - هي - لم تفهم القوانين الرأسمالية الأميركية تماماً.

هنا، في هذه النقطة بالذات، يكمن جوهر هذا الفيلم، ويميزه عن «العراب» و«سكيرفاس» وحتى عن «فتية طيبون» لمارتن سكورسيزي. فإذا كانت هذه الأفلام الثلاثة – التي ذكرت بأقلام كثر من النقاد كنقاط مرجعية للحديث عن «رجل العصابات الأميركي» – قد دنت في جوهر موضوعها، من الحلم الأميركي، فإنها دنت منه بطرق مواربة: من خلال مفهوم العائلة في «العراب»، والصعود الفردي المشرعة أبوابه في أميركا في «سكيرفاس»، ومن خلال مفهوم الصداقة في فيلم سكورسيزي. لا شك في أن فيلم ردلي سكوت عبر ذلك كله ليصل الى الجوهر... الى ان يقول لنا: هكذا، اذاً، تشتغل الرأسمالية الأميركية .وهنا في هذا الإطار يصبح حتى مشهد «التعاطف والتعاون» بين لوكاس وريتشي، جزءاً من النمط الأبوي لرأسمالية تصر، في الظاهر، على قيم أخلاقية وتقشف (تعبر عنه مواقف عدة للوكاس، في علاقته مع بذخ أفراد عائلته، واحراقه معطف فرو تهديه اليه زوجته أيضاً، لأن ارتداءه سيكشفه ويكشف ثروته)، من دون أن تهتم بمن قد يقع ضحية لنجاحها. ثم لاحقاً، حين تتعاون مع الشرطة لكشف الفاسدين لا تفعل هذا بالتناسق مع الموقف الأخلاقي، بل لأنها ضبطت وبات عليها أن تختار طريقاً آخر.

من المؤكد ان الجزء الأكبر من قيمة «رجل العصابات الأميركي» يكمن هنا. ولا شك أيضاً في أن هذا البعد هو الذي يضفي وضوحاً على لعبة التوازي التي رسمها السيناريو منذ البداية، بين عالمين كان لا بد لهما من ان يلتقيا. ولعله

لم يكن من قبيل الصدفة هنا ان يكون اللقاء الأول – من دون تعارف – بين ريتشي وفرانك لوكاس، خلال مباراة محمد علي كلاي – جو فريزر، في الملاكمة التي اعتبرت، لفوز كلاي فيها، أول مصالحة حقيقية بين أميركا البيضاء وأميركا السوداء أتت على خلفية الهزيمة الأميركية في فييتنام، والتي كان من أهم سماتها كثرة عدد الجنود الأميركيين السود القتلى في الحرب، ما جعل أميركيين بيضاً كثراً يرون في الأمر اشارة الى حضور الأسود في الوطن الأميركي .وهو حضور لم يكن شديد الوضوح في الحروب السابقة.

أمام هذا تصبح ثانوية الدلالة، بعض التفاصيل التي ملأ بها ردلي سكوت فيلمه، حتى وان كانت تبدو محملة بالدلالات السياسية، كأن تكون توابيت الجنود القتلى العائدين، وسيلة لتهريب المخدرات وما الى ذلك. اذ لا ننسين هنا ان الفيلم نفسه منطلق من أحداث حقيقية ...ووسيلة التهريب هذه كانت متبعة كما يبدو... لا أكثر ولا أقل.

مهما يكن من أمر، في هذا الفيلم الكبير والمشوق... لن يكون بعيداً من المنطق ان نجد أنفسنا أمام مرآة ضخمة وضعت مرة أخرى أمام أميركا معينة لترى فيها نفسها وصورتها .وصورة لنجاحها وصعوده، مهما كان من شأن هذه الصورة ان تكون: سلبية، ايجابية أو ملتبسة. وفي يقيننا هنا ان الصورة الأقرب الى المنطق هي صورة الالتباس ...ويبدو ان ذروة نجاح ردلي سكوت في هذا الفيلم كمنت في رسمه هذا الالتباس في شكل خلاق.

تيارات سينمائية

- ❖ الواقعية الجديدة الإيطالية
- ❖ الموجة الجديدة الفرنسية
- ❖ السينما الحرة في بريطانيا
- ❖ سينما نوفو في البرازيل

تيارات سينمائية

حين اعلن فوز فيلم "فهرنهايت١١/٩" الوثائقي- أي المنتزع مباشرة من صلب الواقع- بالسعفة الذهبية في دورة العام ٢٠٠٤ لمهرجان "كان" السينمائي، دهش كثر متسائلين، وحتى من دون استنكار عن أين هي السينما وأحلامها وخيالها من ذلك الفوز. بالنسبة إلى هؤلاء كان فن السينما ولايزال مرتبطاً بالحكايات الخيالية وبالحبكات التي توصل إلى الشاشة حياة من الصعب أن نعثر على مثيل لها في الحياة نفسها. وكثر من هؤلاء ظنوا أن "العالم يتغير" وأن "في الأمر جديداً" غير أن الحقيقة تقول لنا طبعاً إن هذا ليس صحيحاً، ولا سيما بالنسبة إلى الفن السابع. وليس فقط لأن السينما نفسها بدأت مع "مخترعيها" الأخوين لوميار، فناً مرتبطاً مباشرة بالواقع،بل خصوصاً لأن التيارات الواقعية- التي تكاد تشبه الحياة نفسها- لم تتوقف عن ملامسة السينما والتأثير فيها منذ زمن بعيد ومع هذا حين يصل الأمر إلى أن تغزو الواقعية أرض سينما الأحلام- هوليوود- يصبح من المفيد البحث عن جذور واضحة لهذا كله، عن جذور سينمائية لا تشكل ظواهر عابرة بقدر ما تشكل توجهات حاسمة على ارتباط واضح بما يدور في العالم. وإذا كان في وسعنا أن نرصد جذور هذه التوجهات في السينما الثورية الروسية، كما في التعبيرية الألمانية، بل حتى في أعمال أميركية كثيرة ظهرت مع غريفيث وغيره وصولاً إلى الحس الواقعي الذي يكمن

في خلفيات هزليات تشارلي شابلن، فإن الأسلم لتحري جذور الواقعية المتجددة في معظم سينمات العالم، بما فيها السينما الأميركية كما يحققها طليعيون لهم اليوم أسماء جيم جارموش وألكسندر باين وشين بن، ومن قبلهم جون كازافتس وغيره، من الأسلم الرجوع، زمنياً إلى فترة معقولة للتوقف عند "تيارات" عدة قامت خصوصاً منذ الحرب العالمية الثانية، لتحدث تبديلاً أساسياً في فن السينما ونظرة الناس إلى هذا الفن.

الواقعية الجديدة

ساعة ونصف عن حياة لا يحدث فيها شيء

بالنسبة إلى جان- بول سارتر لم يكن الأمر أكثر من "مجرد تسوية بين الواقعية النقدية والرقابة". أما بالنسبة إلى تشيزار زافاتيني فإن الفيلم الواقعي الجديد يجب أن "يتحدث عن ساعة ونصف الساعة من حياة شخص لا يحدث له شيء". وفي الأحوال كافة كانت الواقعية الجديدة هذه "سينما شديدة المعاصرة" و"سينما شجاعة" و"تجربة مكثفة للسينما الاجتماعية".

غير أن هذه السينما التي تعتبر، ومنذ زمن بعيد، مرجعية في تاريخ سينما الواقع، والتي وضع عنها مئات الكتب، ونسب إليها عشرات المخرجين، وربطت بها تيارات عدة قامت من بعدها، في عدد كبير من البلدان، هذه السينما لو تمعنا فيها جيداً، سنجدها بعد كل شيء ذات عمر قصير، وبالكاد تضم في لائحة أفلامها، دزينتين حقيقيتين لدزينة من المخرجين. هذه وهؤلاء يشكلون النواة... أما الباقي فعلى الأطراف... بل حتى النواة نفسها ستبدو لنا أمام الفحص متأرجحة. فهل علينا أن نذكر هنا بأن "الواقعية الجديدة" عوملت لاحقاً كأسطورة وأصابها كل ما يصيب الأساطير عادة: ضخمت، أسطرت... حتى فقدت شكلها وسماتها وصارت اسماً... بالكاد يدل حقاً على شيء؟

سنرى هذا كله، أما هنا، كبداية، فقد يكون من المهم أن نشير إلى أن هذا "التيار" الذي ولد على يدي لوكينو فسكونتي (١٩٤٢) وسيموت على يديه أيضاً بعد ذلك بعشرة أعوام، قام أصلاً، من خلال عدد من السينمائيين والنقاد المتحلقين من حول مجلة تنظير سينمائية يسارية تدعى "تشينما"

يملكها ويديرها المدعو فيتوريو موسوليني (شقيق الدكتاتور الشهير!)... كيف كان هذا ممكناً؟ حسناً لسنا ندري، إنها معجزة أخرى من المعجزات الإيطالية. غير أن أفكار موسوليني لم تكن هي السائدة هنا بالطبع، بل كان السائد مزيج من أفكار أنطونيو غرامشي (مؤسس الحزب الشيوعي الإيطالي) وأساليب جيوفاني فرغا (رائد الواقعية الحقيقية في الأدب الإيطالي)... لكن هذا لم يمنع الفيلم "الواقعي الجديد" الأول "وسواس" من أن يكون مقتبساً عن رواية بوليسية أميركية!

سلطة؟ كوكتيل؟ ربما... المهم أن الأمور جرت على هذا النحو. والإيطاليون اخترعوا على هذه الطريقة واقعيتهم بعدما رصدوا طويلاً ما كان حدث في السينما الروسية، وأعجبوا بواقعية جان رينوار الفرنسية... وبدأوا يظهرون سأمهم من سينما بلادهم التي لم تعد، زمن الفاشية، سوى نسخة مشوهة عن "سينما هوليوود التخديرية"... وصارت بدعم من الفاشيين سينما هروب حقيقي من الواقع لتعرف باسم "سينما التلفونات البيضاء". وكان في مقدمة الذين سئموا تلك السينما، فيسكونتي العائد حديثاً من فرنسا حين كان قد عمل مساعداً لجان رينوار، واليساندرو بلازيتي، الذي كان آتياً من السينما السائدة، إضافة إلى فيتوريو دي سيكا، الممثل الكوميدي المعروف والذي كان يتحين الفرص لتحقيق أفلام اجتماعية، فإذا أضفنا إلى هؤلاء، الكاتب والصحافي تشيزار زافاتيني، الذي سيكتب أول سيناريوهين واقعيين جديدين لدى سيكا ولبلازيتي، ستكون قد اكتملت أمام أعيننا صورة البداية. غير أن هذا الاكتمال لن يتم من دون توضيح "قضية فسكونتي" فالحقيقة أن هذا الأرستقراطي الماركسي، والذي راح يهتم بالواقع وحياة الناس تحت تأثير قراءته لغرامشي، وإطلاعه على الماركسية، كان أراد في البداية أن يكون مشروعه الأول فيلماً مقتبساً عن فيرغا هو "الأرض تهتز"، عن حياة الصيادين البائسين في صقلية، كجزء أول من ثلاثية اجتماعية، فكوّن خلفية المشروع وحدد الأسس الواقعية لتحقيقه، ميدانياً في مكان الأحداث وداخل حياة ومشاعر الناس ومن دون

ممثلين محترفين. غير أن الرقابة الفاشية كانت في المرصاد(١٩٤١) فحالت دون تحقيق المشروع، وهكذا انعطف فسكونتي ليحقق فيلماً- كان رينوار نصحه به- انطلاقاً من رواية "ساعي البريد يدق الباب دائماً مرتين" للكاتب الأميركي جيمس كين. طبعاً من يعرف هذه الرواية يدرك البعد الميتافيزيقي في موضوعها، والبعد الأميركي في حبكتها... ولكن... لايهم. بالنسبة إلى فسكونتي: المناخ والديكور والمواقف كلها ستكون إيطالية٠. وواقعية٠. وجديدة. طبعاً هو لم يصنف... هو حقق فيلمه. لكن الناقد أومبرتو باربارو، ما إن شاهد الفيلم حتى صرخ: إنه نيو واقعي! والتقط الناس الاسم، ليعمموه، وليصبح للأفلام التي حققت تالياً نصيب فيه. وهذه الأفلام التي حققت تالياً، ظلت تحقق تبعاً للمفاهيم نفسها حتى العام١٩٥٣، الذي شهد وحده تحقيق ما لا يقل عن خمسة أفلام تنتمي إلى التوجه نفسه، منها "المهزومون" لأنطونيوني و"آل فيتيلوني" لفيليني و"الريفيون" لسولداتي وخصوصاً "الحب في المدينة" لعدد من المخرجين. وكان فسكونتي في ذلك الوقت يحضر لفيلمه الجديد "الحس" فيما يحضر فيليني لـ"الطريق" "ودي سيكا" "ذهب روما". طبعاً هذه الأفلام الأخيرة لم تكن من "الواقعية الجديدة" في شيء، لكن المنظرين لم يكونوا ينتظرون ظهور هذه الأفلام، وخصوصاً فيلم "الحس"لفسكونتي, ليعلنوا موت "الواقعية الجديدة"...بل هم أعلنوه خلال اجتماع عقد في بارما أوائل كانون الأول(ديسمبر)١٩٥٣، وكان الهدف منه "إنقاذ الواقعية الجديدة من الطريق المسدود الذي كانت وصلت إليه". ولكن لم يتمخض الأمر عن إنقاذ ولا عن تجديد... بل تمخض عن عبارة اعتبرت نعياً رسمياً، إذ وقف أحد كبار مخرجي الواقعية الجديدة وقال:"أيها السادة... لندع النفاق جانباً ولنعلن موت الواقعية الجديدة". هل تراها ماتت بالفعل لحظة ذاك؟٠. ابداً٠. ماتت رسمياً،لكن روسيليني، رجلها الأكبر- وإن لم يكن الأول- واصل طريقه، كما أن سينمائيي بلدان أخرى تلقفوها... بل إنها في إيطاليا نفسها سرعان ما اندمجت في سينمات أكثر خصوبة وقوة.

١١عاماً، إذاً، عاشت "الواقعية الجديدة" في إيطاليا بصورة رسمية... لتعيش نتفاً نتفاً في كل مكان بعد ذلك. فما هي- بعد كل شيء- هذه الواقعية الجديدة؟

إن الإجابة المنطقية على هذا السؤال، لاتحيلنا في الواقع إلى الأفلام الأولى التي حققت خلال سنوات الحرب لتكون مجرد إرهاصات، بل تحيلنا إلى فيلم محدد هو"روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) وهذا الفيلم، الذي هو العلامة الأساسية لذلك التيار، حقق في العام١٩٤٥، وكان مخرجه هو روبرتو روسيليني، الذي أعلن بفيلمه، ليس فقط الولادة الحقيقية لهذا التيار الكبير، بل كذلك شهادة الفن على هزيمة الفاشية وانتهاء الحرب. فالواقع أن سقوط الفاشية في إيطاليا في ذلك العام كان أدى إلى ارتباك سياسي عام، صحبه إرتباك فني وأدبي، تحول لدى المتقدمين من الكتاب والفنانين (وهم كثر دائماً في إيطاليا) إلى رغبة "عارمة في التعبير عن أرضية الواقع الرهيب الذي يعيشه الشعب الإيطالي". وللتعبير عن ذلك كان لابد للكاميرا من أن تصور حركة هذا الشعب وحياته على الطبيعة. وهكذا انتقلت الكاميرا إلى الشارع لتعيد بناء الحدث الواقعي. وكان لابد، من أجل هذا، من الإمعان في الاستغناء عن الممثلين والديكورات الفخمة، واللجوء إلى وسائل تقنية بسيطة. وهكذا إذا كان سابقو روسليني قد خلقوا التيار عفوياً، فإنه هو الذي حدد له معالمه في ثلاث قواعد مستنتجة من تلك الممارسة:

- التصوير في الأماكن الطبيعية وفي أواسط الناس، انطلاقاً من مواضيع مرتبطة بحياة الناس.
- لاستغناء عن القسم الأكبر من الممثلين المحترفين، لتصوير الأشخاص والجماعات وهم يؤدون أدوارهم الطبيعية في الحياة، وربما غير تلك الأدوار أيضاً.
- الاستغناء عن الديكورات واللهجات الفخمة وعن الحكايات غير الواقعية.

وعلى ضوء هذه المبادئ – تنقص هنا أو تزيد هناك- راحت تحقق الأفلام، ولاسيما تحت رعاية الكاتب تشيزار زافاتيني، الذي اقترن اسمه بالواقعية الجديدة، طوال سنوات وجودها. وتتالت تلك الأفلام وتتالى مخرجوها طوال ما تبقى من الأربعينيات... غير أن ما حدث هنا هو انه، بعدما كان كل واحد من أولئك المخرجين يبدأ بفيلم ينتظم توجهه مع القواعد المرسومة، كان سرعان ما يتحول بعد ذلك في وجهات أخرى. وهكذا ما إن انقضت سنوات الفورة الأولى حتى بدأت "الواقعية الجديدة" تعيش انحدارها، بحيث لم يعد في إمكان أحد إنقاذها. ولسوف يقول الناقد غويدو آرستوركو لاحقاً، في معرض تأريخه للتيار، إن انتهاءه لم يكن مصادفة، بل يرتبط بالواقع التاريخي نفسه، حيث- بالنسبة إليه-، حدث على التوالي أن عادت القوى الشعبية التي ساندت التيار ورأته معبراً عنها إلى "الاندماج الوطني، طارحة جانباً الصراع الاجتماعي، الذي كان ركيزة أساسية من ركائز الواقعية الجديدة" كما أن "المقاومة أبعدت عن السلطة بالتدريج، ابتداء من عام التحرير نفسه"، في وقت "قبلت فيه أحزاب اليسار سياسة تحالف وتعاون مع أحزاب الوسط"، وخصوصاً بعد أن " حققت الديمقراطية المسيحية في نيسان(أبريل) ١٩٤٨، انتصارات تاريخية انتخابية أطلقت يدها في التصرف، فزادت من هيمنة الرقابة وراحت تشن الحملات على التقدميين "وإذ تزامن هذا" مع انخفاض مداخيل صالات السينما "راح بعض المخرجين "من ذوي الانتماءات الطبقية المبهمة يلجأون إلى نوع متجدد من الواقعية الروحية" .

قد يكون في كلام ارستوركو هذا شيء من المغالاة والاختزال، لكن الواقع يقول لنا إنه ما إن حل العام١٩٥٤، حتى كانت "الواقعية الجديدة"، قد انتهت رسمياً، ولكن ليخلفها في إيطاليا توجهات سينمائية أكثر قوة وإنسانية، من نجومها فسكونتي نفسه وفيلليني وأنطونيوني وبازوليني... أما خارج إيطاليا فإن هذه " الواقعية الجديدة" سجلت مرحلة العبور الحتمية

بين السينما على النمط الهوليوودي، وبين كل تلك التيارات الواقعية والوطنية البعيدة من هوليوود...

الواقعية الإيطالية الجديدة

*إذا كان لوكينوفسكونتي(١٩٠٦-١٩٧٦) هو الذي أطلق تيار الواقعية الجديدة، بمشروع تأخر تحقيقه، وفيلم على الطريقة الأميركية حققه باكرا، فإن روبرتو روسليني(١٩٠٦-١٩٧٧) كان هو واضع الحجر الصحيح في صرح بناء هذا التيار. لكن روسليني، الذي سينصرف آخر حياته إلى العمل للتلفزة وإلى المزج بين السينما والتاريخ والفلسفة، لم يتمكن- على رغم كل نياته المعلنة- من مواصلة نهجه، بعد "روما مدينة مفتوحة"، إلا في فيلمين كبيرين آخرين هما "بابيزا"(١٩٤٦) و"ألمانيا العام الصفر"(١٩٤٧). الأول يضم ست حكايات عن المقاومة الإيطالية، ودخول الجيش الأميركي لتحرير إيطاليا، والثاني تحقيق شاعري عن ألمانيا نفسها. والحال أن الفيلمين لم يحققا نجاحاً تجارياً، وإن كانا ساهما في وضع الأسس الحقيقية للسينما التي كان روسليني يريدها.

من ناحية تلقف كاتب السيناريو تشيزار زافاتيني الكرة... ليقترن اسمه، بعد ذلك، أكثر من أي اسم آخر بـ"الواقعية الجديدة"، طوال سنوات وجودها. وخصوصاً من خلال أعمال كتبها هو، ليحققها فيتوريو دي سيكا، مقدمين من خلالها صورة مدهشة للواقع الإيطالي. ومن هذه الأفلام ثلاثة أساسية هي "شوشيا" و"اومبرتو د". وبخاصة "سارق الدراجة" الذي يظل الأشهر وربما الأقوى والأجمل من بين كل افلام "الواقعية الجديدة". وإذا كان دي سيكا قدم دائماً كمخرج لهذه الأفلام، فإن الإنصاف يدفع إلى القول أن قامة زافاتيني هي التي تطل شامخة منها. إذ أنه هو الذي وضع أسس ذلك الأسلوب الذي يقوم على تحقيق سينمائي يرتكز على عقدة روائية، منادياً بـ"سينما مفيدة للإنسان" يمكن

الشخص العادي أن يفهمها ويستوعبها. غير أن زافاتيني، ومنذ "معجزة في ميلانو" و"ذهب نابولي"(١٩٥٥) راح يتخلى عن توجهاته ليركز على العقدة الروائية أكثر من تركيزه على البيئة الشعبية. وإذا كان اسم سيكا ارتبط باسم زافاتيني الذي كتب له معظم سيناريوهات أفلامه، فإن زافاتيني كتب لآخرين أيضاً، ومنهم بلازيتي ورينيه كليمان وفسكونتي ودي سانتيس. أما دي سيكا فإنه يعتبر بدوره من أقطاب الواقعية الجديدة، وإن غلب على شهرته الشعبية كونه ممثلاً كوميدياً.

* لوكينو فسكونتي، إذاً، كان هو المؤسس، كما سيكون لاحقاً متعهد الدفن لذلك التيار. ومع هذا فإن إسهام فسكونتي الكبير في "الواقعية الجديدة" لم يكن في "وسواس"- فيلمها الأول- بل في "الأرض تهتز" الذي حققه في جزيرة صقلية في العام١٩٤٨، ورسم فيه –من وجهة نظر ماركسية معينة- صورة لصراع صيادي السمك البائسين، علماً أن ثورة الصيادين تنتهي هنا إلى الفشل، مع أن فسكونتي طبق فيه كل الأسس القديمة للواقعية الجديدة، بما في ذلك استخدام اللهجة المحلية للسكان. مهما يكن فإن فسكونتي سيدنو من هذه الواقعية الجديدة، مرة أخرى في واحد من افضل افلامه لتلك المرحلة وهو "الأجمل" عن سيناريو لزافاتيني نفسه... لكنه لاحقاً سيسير في طرق أكثر تشعباً وعمقاً وارتباطاً بمفاهيم الجمال المطلق... وهذه حكاية أخرى.

*لقد أشرنا في السياق إلى أن بدايات فلليني وأنطونيوني كانت بدورها "واقعية جديدة" لكنها كانت ذات خصوصية ستتضح لاحقاً. أما المخرج الذي يمكننا أن نضيفه حقاً إلى ذلك التيار فهو المنسي إلى حد كبير اليوم جوزيبي دي سانتيس، الذي كان الأكثر وضوحاً في تقسيمه الطبقي للعالم، وفي تناوله لمواضيعه... فكان بالتالي مفهوماً أكثر، من جانب المتفرجين، ما أبقى لفيلمه الأجمل "الرز المر" مكانة كبرى في تاريخ السينما الإيطالية، حتى وإن كان كثر يرون أن أفلاماً أخرى لدى سانتيس، مثل "المطاردة المأسوية" و"دقت الساعة"، تفوقه جمالاً.

روسيليني وفسكونتي ودي سيكا وزافاتيني ودي سانتيس، كانوا البناة الحقيقيين للواقعية الجديدة، وكانوا نجومها أيضاً... كانوا هم الذين أقاموا صرحها إذ نهلوا من سقوط الفاشية ومن الواقع الإجتماعي، ومن جان رينوار والمدرسة الروسية والأدب الإيطالي الكبير... إضافة

التحديث. غير أن هؤلاء، لم يكونوا وحدهم، بل كان هناك آخرون أيضاً، وإن كانوا اعتبروا دائماً أقل قيمة ونفوذاً. ومن هؤلاء البرتو لاتوادا(من أهم أفلامه "اللص"-١٩٤٦، و"بدون رحمة"-١٩٤٨) الذي سيعود بسرعة إلى السينما التجارية التي بدأ بها، ليقدم في فترة لاحقة أفلاماً لا بأس بها وليشترك مع فلليني في أول أفلام هذا الأخير "أضواء المسرح"(١٩٥١). وهناك أيضاً لويجي زامبا الذي ساهم في الواقعية الجديدة بأفلام بدت ملتبسة، بل مترددة في التعبير عن موقف اجتماعي واضح بحسب تعبير أرستوركو (من أفلامه "العيش بسلام"-١٩٤٦- الذي أتى أقرب إلى الحس الوجودي، و"النائب أنجلينا" و"السنوات الصعبة"-١٩٤٧). أما الدوفارغانو، فإنه قدم فيلماً واحداً فقط ينتمي إلى الواقعية الجديدة، وهو "الشمس تشرق من جديد"(١٩٤٦) كان همه فيه أن يلقي أضواء ماركسية واضحة على مسألة الصراع الطبقي في إيطاليا ما بعد الحرب، وذلك في مناخ مستعار من جان رينوار، ومن كبار المخرجين الروس في آن معاً. ومات فرغانو في العام١٩٥٧ من دون أن يتمكن من تقديم فيلم ثان جيد.

وفي النهاية يمكننا أيضاً أن نضيف اسم ريناتو كاستيلاني ("تحت شمس روما"- ١٩٤٧- و"حل الربيع- ١٩٤٩- و"أمل زهيد الثمن"-١٩٥١). كما يمكننا أن نضيف بيتروجيرمي، الذي سيصبح لاحقاً أحد كبار أقطاب الكوميديا الإيطالية الجديدة، لكنه بدأ منتمياً إلى الواقعية الجديدة بفيلمه الأول "باسم القانون"(١٩٤٨).

وطبعاً لا يمكننا أخيراً أن نختتم هذا الكلام من دون أن نشير إلى أنه إذا كانت الواقعية الجديدة الإيطالية قد نعيت في بداية خمسينيات القرن الفائت، فإن ملامح أساسية منها بقيت حية وفاعلة في كل السينما الإيطالية الكبيرة،

لاحقاً ولدى كل السينمائيين، ما يقول لنا إن النعي ربما جاء قسرياً... حتى في إيطاليا.

الموجة الجديدة الفرنسية

خلط اليمين باليسار

على عكس ما قد يخيل إلى كثر من الذين يتحدثون عن "الموجة الجديدة" في السينما الفرنسية، لم يكن هذا التعبير، حين ظهور السينما التي انتمت إلى هذا " التيار" اسماً رسمياً له،بل كان اسماً عاماً أطلقته الصحافية فرنسواز جيرو في مقال لها في مجلة "الإكسبريس" على كل ما هو جديد في نتاجات الأجيال الشابة في الميادين كافة. أما حين طبق التعبير على السينمائيين الطالعين حديثاً في ذلك الحين، فإنه استخدم للسخرية لا أكثر. ولكن حدث له، مع مرور الزمن أن ترسخ وصارت تعرف به تلك الأفلام التي ولدت في فرنسا خلال النصف الثاني من سنوات الخمسين.

واليوم طبعاً، صارت "الموجة الجديدة" جزءاً من تاريخ السينما، وثمة في العالم كله سينمائيون يعلنون، في شكل أو آخر، انتماءهم إلى هذه الموجة... ولكن، غالباً، في خلط تام بين الموجة، كتيار سينمائي شكلي وتقني، وبين المجلة التي كانت وراء ذلك كله: مجلة "كراسات السينما"... ذلك أن القسم الأكبر من السينمائيين الذين حققوا أول أفلامهم خلال النصف الثاني من سنوات الخمسين، كانوا إما نقاداً يكتبون في هذه المجلة، وإما قراء لها متحمسين، وإما من حواريي الناقد الكبير أندريه بازان، الذي كانت كتاباته، منذ أواسط الأربعينيات، تحض على إبداع سينما جديدة، بأساليب جديدة وأفكار جديدة.

في هذا المعنى وفي الكثير من التفاصيل، تكاد "الموجة الجديدة" الفرنسية تكون شبيهة بـ"الواقعية الجديدة" الإيطالية... لكن الفروقات بين التيارين كبيرة، حتى وإن كان كل منهما ولد من رد فعل على حرب ما: الحرب العالمية الثانية بالنسبة إلى التيار الإيطالي، وحرب الجزائر بالنسبة إلى التيار الفرنسي. ولنقل هنا أن في رأس الفروقات، أن سينما "الواقعية الجديدة" في إيطاليا ولدت من رحم العامل الاجتماعي وفي انطلاقة سياسية يسارية واضحة، ولأهداف إيديولوجية لا لبس فيها. أما "الموجة الجديدة" في فرنسا، فهي – على يساريتها- كانت أقرب إلى نزعة فوضوية إنسانية عامة، تجد جذورها في السينما الأميركية نفسها، ولا سيما في سينما هوارد هاوكس وألفريد هتشكوك.

في إيطاليا، ثارت السينما على الفاشية وعلى تاريخ يزيف الواقع. أما في فرنسا فإنها ثارت على بلادة سينمائية مستشرية، كما على سلطة سياسية يمارسها آباء هزموا ولا يعرفون أن العالم يتغير ونبض الشارع يتغير. وإذا كان السينمائيون الإيطاليون انطلقوا وهم يعرفون ماذا يريدون... فإن زملاءهم الفرنسيين انطلقوا وهم يعرفون فقط ماذا يرفضون. أولئك جاءوا من السياسة والمجتمع والنضال الإيديولوجي. وهؤلاء جاؤوا من صراع الأجيال والإرث السينمائي العالمي نفسه. ومهما يكن من أمر، فإن حياة "الموجة الجديدة" كانت وللأسباب نفسها، أطول كثيراً وأقصر كثيراً من حياة "الواقعية الجديدة". فإذا كانت هذه الأخيرة دامت عقداً من السنين، فإن "الموجة الجديدة" كتيار لم تدم أكثر من نصف دزينة من السنين... لكنها كأفراد دامت طويلاً وهي في بعض الحسابات لا تزال مستمرة إلى اليوم. ذلك خصوصاً، أن ثورتها الشكلانية، وكانت أهم ما فيها، عرفت كيف تعم سينمات العالم كله وتغري سينمائيين كثراً فيه، وقد ساعد تطور التقنيات وانتشار اللغة التلفزيونية على ذلك.

والحقيقة أننا بقولنا هذا، نكون قد لامسنا جوهر الموجة الجديدة، كما تجلت، أواسط الخمسينات، لدى سينمائيين أتوا من مصدرين مختلفين إنما غير متناحرين: الأول هو الفيلم التسجيلي القصير، والثاني الحركة النقدية، تجمع بين الاثنين حركة نوادي سينما كانت واسعة الانتشار وحصنا للتقدم الفكري في

فرنسا، عند زمن الانعطاف بين الجمهورية الرابعة ومفاسدها، والجمهورية الخامسة(جمهورية شارل ديغول) ووعودها. وازدواجية المصدر هذه، هي ما جعل المؤرخين يتحدثون عن تضافر بين النظرية (الحركة النقدية) والتطبيق (حركة السينما التسجيلية)، لإيجاد سينما كان – على أية حال- منطلقها الأساس تمكن كلود شابرول من تحقيق فيلم أول هو "سيرج الجميل" بكلفة ضئيلة جداً- حصل المبلغ من ميراث زوجته-، وصلت إلى أقل من ١٥ في المئة من كلفة أي فيلم فرنسي في ذلك الحين. وكان فيلماً صور في أماكن حقيقية ومن دون نجم شباك، وفي لغة تقترب من حدود استخدام الكاميرا كقلم للكتابة (بحسب تعبير شهير لألكسندر استروك)، ما أتاح مجالاً للإرتجال... وكأن الفيلم صار شريحة من الحياة نفسها. وقد حقق الفيلم حين عرض نجاحاً جماهيرياً، وردود فعل نقدية، كشفت لبعض المنتجين المغامرين إمكانات واسعة، فراحوا يوظفون أموالاً زهيدة. آملين، عن صواب، أن ينالوا في مقابلها دعماً حكومياً مماثلاً، ما جعل بعض الأفلام يحقق أرباحه حتى قبل أن ينتج!، وتتالت الأفلام تباعاً، وبعضها متجاوزاً، فنياً وتقنياً، لـ"سيرج الجميل" من بعيد جداً:" العشاق "(١٩٥٩)للوي مال، "الضربات الـ٤٠٠"(١٩٥٩) لفرانسوا تروفو، "على آخر رمق"(١٩٦٠)لجان لوك غودار، "لولا" (١٩٦٠) لجاك ديمي، وأيضاً "أبناء العم" (١٩٥٩) لشابرول نفسه... ويمكننا أن نضيف إلى هذه الأسماء المؤسسة: "هيروشيما يا حبي"(١٩٥٩) لآلان رينيه، و"أنا... أسود" لجان روش (١٩٥٧) وأفلاماً لآنييس فاردا... وغيرها.

طبعاً هذه الأفلام ليست كل أفلام "الموجة الجديدة" بل هي إرهاصاتها الأولى... ولعل من الأفضل القول إنها الأفلام التي أسست ووضعت القواعد، لأن ما تلا ذلك، مع بداية سنوات الستين، وإذ راحت ثورة الأجيال الشابة تتحرك في كل القطاعات في فرنسا، انتقلت الموجة الجديدة من شكلها التأسيسي الجماعي، إلى أشكال أكثر فردية، ظلت دائماً على علاقة بالاندفاعات الأولى- وأحياناً عمقتها كما لدى آلان رينيه إلى حين، وجان لوك غودار دائماً، ولكن كي تخلق توجهات جديدة، دائماً في

مجال اختيار المواضيع الأقرب إلى الحياة، ولكن في أغلب الأحيان في مجال إبداع لغة سينمائية تجديدية (مثلاً في مجال التعبير عن العواطف الإنسانية والعلاقات كما لدى تروفو، أو في مجال خلق رؤية جديدة لسينما التشويق المستمدة مباشرة من هتشكوك، كما لدى شابرول، أو في الإمعان تعمقاً في النضال السياسي، كما لدى غودار).

منذ البداية، إذاً، لم يخف أصحاب "الموجة الجديدة" تعلقهم بأنواع معينة من السينما الأميركية، وهو ما عبرت عنه بوضوح مجلة "كراسات السينما" التي اكتشفت وأعادت اكتشاف سينمات، كانت تعيش في الظل وعلى الهامش في هوليوود(سينما دلمر دايفيز، جون هستون، بعض أفلام مانكفتش... وصولاً إلى فرانك كابرا) أو ألقت أضواء تفسيرية جديدة على سينمات معروفة، إنما غائمة المعنى في هوليوود، تحت وطأة الأبعاد التجارية، واستنكاف الأميركيين عن أي تحليل أو تفسير عميق.

ولكن، ألا يضعنا هذا كله، أمام خلطة غريبة بعض الشيء؟ وطالما أننا نتحدث هنا عن ثورة في الشكل تستوحي أصلاً سينما أميركية كانت "مشبوهة" في ذلك الحين تحت ربقة هيمنة النقد اليساري، أفلسنا كمن يحكم على التيار حكماً مسبقاً؟ على الإطلاق... فإذا كانت "الموجة الجديدة" خلطت ثورة الشكل بثورة المضمون، ووحدت في ثورة تجديدية إلى الأمام "سينمائيين يساريين ويمينيين"، فإنها عرفت في الوقت نفسه كيف تقيم تناسقاً، في أفلامها، بين أخلاقية تقدمية مستقاة من سيد الواقعية الجديدة الإيطالية، روبرتو روسليني، وديناميكية ماكرة مستمدة من سيد تقنيات التشويق في السينما الهوليوودية ألفريد هتشكوك.

والمدهش أن هذه الخلطة المزدوجة نجحت، وحتى باعتراف الناقد ميشال سيمان، أحد أقطاب النقد المضاد في مجلة "بوزتيف" التي كانت المنافس الرئيس لـ"كراسات السينما"، وبالتالي بكرت في فتح النار على "الموجة الجديدة"، إذ أن سيمان سيكتب في العام ١٩٨٣: "لن يكون في وسعنا أبداً التقليل من أهمية ظاهرة الموجة الجديدة(...) إذ لا مراء في أنه كان لها صدى كبير في

أرجاء العالم كافة، لم يكن له شبيه بعد الحرب، إذا استثنينا الواقعية الجديدة في إيطاليا. فالموجة الجديدة حررت عدداً من السينمائيين الشبان. وإذ أقول هذا، لابد من أن أشير أيضاً في الوقت نفسه إلى أن هذه الموجة بدت كوكباً من الصعب الإحاطة به. لكن من المؤكد أنها كانت ظاهرة صراع أجيال، وسيطرة على السينما الفرنسية، أكثر منها حركة إيديولوجية أو جمالية٠"

ومن الواضح هنا أن سيمان يعبر في هذا الموقف عن حيرة الحياة الثقافية الفرنسية إزاء هذا التيار. فإذا كان النقد اليساري مال في البداية إلى اعتبارها ثورة بورجوازية صغيرة، لن يفوتنا أن نتذكر أن جورج سادول وسارتر اليساريين تحمسا لها. أما لويس أراغون فإنه أعلن دائماً تعصبه الحقيقي لسينما جان-لوك غودار.

إذاً، وسط هذه المواقف المتشابكة، كانطلاقتها نفسها، عاشت "الموجة الجديدة" حياتها لتحلق، منذ النصف الأول من سنوات الستين، بسينمائييها وقد صاروا أكثر نضجاً وفردية، عبر أفلام رائعة مثل "جول وجيم" لتروفو و"بيارو المجنون" و" الاحتقار" لغودار و"الحب المجنون" لجاك ريفيت وخصوصاً "العام الماضي في مارينباد" لآن رينيه... وهي أفلام يشكل كل منها على طريقته منطلقاً جديداً للموجة الجديدة وقد أضحت اسماً تقنياً، متخلصة من أية أبعاد إيديولوجية كان يمكن أن تنسب إليها، بطريقة أو بأخرى.

*في الوقت الذي اتجه كبار زملائه، كل في وجهة... كان جان لوك غودار يخوض في الميدان وحيداً، ولايزال. ففرنسوا تروفو (الراحل عام١٩٨٤) أمعن أدباً وباتجاه كلاسيكية واضحة في اللغة والمضمون، وكلود شابرول واصل طريقه الهتشكوكية متعثراً غالباً، ناجحاً أحياناً، وآلان رينيه أوغل في ما يسمى بـ"النوعية الفرنسية" واصلاً إلى حدود مسرح الفودفيل، وريفيت ظل سابراً غور العواطف والمناطق العميقة في عمق المشاعر الإنسانية، فيما تمسك رومر بحكايات أخلاقية مملة. أما غودار فظل متمسكاً بالسينما كمرجع أساس للسينما، كما في بداياته، وإن كان أطاش صوابه توجه سياسي/نضالي، بدا لحين عقيماً عبر أفلام متلهفة لقول "الكلمة الفصل"

إيديولوجيا. المهم في هذا كله أن غودار(المولود العام١٩٣٠) ظل الأكثر تماسكاً وتألقاً من بين كل أبناء ذلك الجيل... وظل الأكثر قدرة على إدهاش متفرجيه، حتى في تناقضاته العجيبة. ونعرف أن غودار أتى إلى السينما، من عتمة نوادي السينما، ومن حب للفن السابع ساندته ثقافة مذهلة، تجلت لديه أولاً ككاتب وناقد... دافع بحرارة، تحت مظلة أندريه بازان، عراب "الموجة الجديدة" الكبير وباني أسسها النظرية، دافع عن سينما أميركية ظل مخلصاً لها دائماً، وبالتضاد مع الإيديولوجية الأميركية السلطوية أو الهوليووية، وهو اليساري الفوضوي .

غودار تأخر، عن رفاق دربه، بعض الشيء في تحقيق فيلمه الروائي الطويل الأول(وكان الفيلم"على آخر رمق") لكنه حين حققه، عرف فيه كيف يعطي الموجة الجديدة كل زخمها: سينما تنبض بالحياة، دينامية اللغة، إنسانية الموضوع، مرتجلة كما الحياة نفسها، عابقة بالمفاجآت كما هي مهنة العيش حقاً. ومنذ ذلك الحين واصل غودار طريقه، واصلاً قبل إلى ذروة جديدة في مجاله التعبيري عبر فيلم "موسيقانا" الذي بناه جزئياً حول موقف مدهش من القضية الفلسطينية. وفلسطين كانت حاضرة في سينما غودار وذهنه، منذ زمن مبكر، إذ نعرف أنه صور العام ١٩٧. في الأردن فيلماً عن النضال الفلسطيني بعنوان "حتى النصر" عاد ودمجه في فيلم "هنا وهناك" المتحدث عن الإعلام التلفزيوني ودوره في حياتنا.

لكن النضال الفلسطيني لم يكن كل ما شغل غودار بالطبع، فهو حقق عشرات الأفلام، وعجز عن إكمال نصف دزينة منها، وشارك آخرين في إخراج بعضها... وتطرق إلى مواضيع عدة، من موزار، إلى السيدة مريم العذراء ومن الحرب الجزائرية إلى الخيانة والحب، ومن كارمن إلى أدب البرتو مورافيا... واصلاً إلى تحقيق فيلم عنوانه "الموجة الجديدة". بالنسبة إلى غودار يبدو كل شيء في هذا العالم وكأنه وجد لينتهي على الشاشة. ومن هنا هذا التنوع في أفلام حملت عناوين باتت علامات في تاريخ الفن السابع، علامات هي اليوم الشاهد الأجمل والأكبر على ذلك النيزك الذي مر يوماً في سماء السينما وحمل

اسم "الموجة الجديدة". ومن بين هذه العناوين:"الجندي الصغير" "عاشت حياتها" "شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" "الاحتقار" "اسم العلم كارمن" "تحري" "كل شيء على ما يرام" "بعيداً من فيتنام" وغيرها بين طويل وقصير وروائي وتسجيلي، وأحياناً في مزج بين هذا كله.

واشتهر غودار أيضاً ككاتب ومحاور من طراز رفيع تؤثر عنه عبارات وأقوال مدهشة كأن قال مرة حين سئل عن رأيه في الأعمال الإرهابية، وهو المؤيد بقوة لكل قضايا التحرر العادلة: " إن قتل إنسان في سبيل قضية، لا يمكن اعتباره انتصاراً لقضية، بل هو قتل لإنسان".

* إذا قلنا أن تيار الموجة الجديدة كانت له بداية محددة، نستطرد لنقول إن هذه البداية تمثلت في ثلاثة أو أربعة أفلام حملت تواقيع من سيصبحون لاحقاً "نجوم" التيار:فرانسوا تروفو، جان-لوك غودار، كلود شابرول، ألكسندر آستروك...الخ . وكما هي حال التيارات الأخرى، يمكن القول إن "الموجة الجديدة" نبعت من رصد الحياة نفسها، ورصد المشاعر والمواقف وعلاقة الأفراد بالمجتمع، ناهيك بإتباعها أساليب "لغوية" جديدة في التوليف والحوار، واختيار الكادرات، بالتوازي مع الاستعانة عموماً بممثلين جدد- لا بأس أن يتحولوا لاحقاً إلى نجوم- غير أن الميزة اللافتة في مجمل الأفلام الأولى التابعة لهذه "الموجة الجديدة"، هي أن طابع السيرة الذاتية غلب على معظم تلك الأفلام، ما جعل من المنطقي الحديث معها عن "سينما المؤلف"، أي السينما التي يكتب المخرج مواضيعها ويخرجها، لأنها- ولو جزئياً- مستقاة من حياته نفسها، أو الحياة التي يرصد تفاصيلها من حوله، ودائماً في لعبة تحطيم للزمن تدين لمارسيل بروست... بالكثير. ونحن لو بحثنا عن فيلم أول تبدو فيه كل هذه العناصر مجتمعة، سنجد أنفسنا أمام واحد من أبكر وأجمل أفلام هذا التيار: فيلم "الضربات الـ٤٠٠" لفرنسوا تروفو، الذي كان وبقي حتى رحيله المؤسي والمبكر، في مقدم أهل "الموجة الجديدة" أحياناً وحده، وأحياناً شراكة مع أناه/ الآخر، لكن المشاكس وذي الخصوصية الاستثنائية، جان- لوك غودار... حتى وإن ظل تروفو، دائماً،

أكثر كلاسيكية ومحافظة في الشكل، أكثر ثورية في المضمون العقلاني لأعماله. وكل هذا أيضاً نجده واضحا في "الضربات الـ٤٠. ".

العيش كيفما اتفق هو الذي يمارسه في الفيلم بطله، الفتى المراهق المسمى أنطوان دوانيل، والذي يكاد يكون مع بعض الفوارق صورة مما كان عليه فرانسوا ترفو نفسه، في صباه. وأنطوان هذا (الذي لعب دوره في ذلك الحين فتى في الثالثة عشرة من عمره هو جان- بيار ليو)، يعيش في الفيلم حياته اليومية، التي من الصعب القول إنها شديدة الاستثنائية، مفرطة في مأساويتها، حتى وإن كانت تتسم بشيء من الغرابة- أو الخروج عن السياق العام لعادية المجتمع- من خلال وضعية أنطوان نفسه. فهو صبي باريسي، تبناه زوج أمه الطيب الذي لا يدخر وسعاً في العناية به، على رغم آلامه هو الذي لا تكف زوجته- أم أنطوان- عن خيانته عابثة مع شبان آخرين. وفي خضم هذا، يبدو لنا أنطوان حالماً مشاكساً، لا يكف عن التغيب عن صفه متسكعاً في الأزقة والحواري برفقة رفيقه رينيه. ويحدث ذات يوم إذ يشتد ضغط الناظر على أنطوان في المدرسة لكي يبرر غيابه المتكرر، فيزعم أنطوان أن سبب غيابه موت أمه. غير أن هذه الكذبة سرعان ما تفتضح ويصبح ذنب أنطوان مضاعفاً، ما يدفع الناظر إلى معاقبته، لتبدأ سلسلة من الهروب والمشاكسات التي تنتهي بأن يوضع أنطوان بموافقة الأهل في مركز للرقابة على الأحداث الخارجين عن القانون. ولكن هذه المرة أيضاً، لا يكون أمام أنطوان إلا أن يهرب راكضاَ... راكضاً حتى يصل إلى البحر... وينتهي الفيلم على ذلك. في الحقيقة أن هذا الموضوع قد يبدو للوهلة الأولى، مستقى من عوالم تشارلز ديكنز. بيد أن لغة تروفو لا بؤسوية فيها ولا أي شيء من هذا القبيل. فأنطوان لا يتصرف كولد وقع ضحية المجتمع، بل ككائن حر يشعر أنه يمتلك العالم... لأنه يقاوم بشدة ويصارع . وتلكم هي، على أية حال، الرسالة الأساسية للفيلم، ناهيك بأن تروفو يقدم لنا في مشاهد عدة وذات مغزى في الفيلم، بطله الفتي وهو يكتشف فن السينما باكراً لتصبح السينما جزءاً من حياته، بل إنه لا يتوانى عن سرقة صور الأفلام المعروضة على واجهة الصالات. ومن هنا يصبح

هذا الفيلم أيضاً، مؤسساً لعلاقة الفن- والمخرج بالتالي- بالفن السابع، وهي علاقة سيكون تروفو لاحقاً، وفي فيلم "الليل الأميركي" بخاصة من أبرع المخرجين الذين يعبرون عنها ومن اكثرهم شفافية، ما يضعنا أيضاً في صلب سيرة تروفو الذاتية.

"السينما الحرة"

البريطانية نبض الشارع وخيبة العمال

إذا كانت" الواقعية الجديدة" الإيطالية ولدت من رحم الحرب العالمية الثانية، و"الموجة الجديدة" الفرنسية ولدت من رحم حرب الجزائر واحتجاج المثقفين الفرنسيين ضد استمرار احتلال فرنسا لهذا البلد العربي الثائر عليها، فإن "السينما الحرة" البريطانية ولدت، وإن في شكل نصف مباشر من رحم "حملة السويس"- أو ما يطلق عليه العرب اسم "العدوان الثلاثي"... ومن رحم الانتفاضة الشبابية المطالبة بانسحاب القوات البريطانية من مصر .

والحقيقة أن ذلك الحدث الخطير في الحياة السياسية البريطانية كان يخفي وراءه أموراً أعمق كثيراً، لعل أهمها اندلاع حرب الأجيال، بين أجيال قديمة لا تزال تتمسك بالقيم الاستعمارية البريطانية على رغم أنف التاريخ المتبدل، وأجيال جديدة باتت تواقة إلى الاعتراف بأن على بريطانيا أن تنهي دورها الإمبراطوري في العالم، لمصلحة قوى جديدة صاعدة. ولكن من دون تحديد ما إذا كانت هذه القوى الولايات المتحدة، أو الإتحاد السوفياتي، أو حتى أمم العالم الثالث. في ذلك الحين، خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن الماضي كان ما يهم الشبيبة البريطانية ما يحدث في الداخل، من انهيار للطبقة الوسطى، ودروب مسدودة أمام الطبقة العاملة. كانت الشبيبة تعتبر أن جيل الماضي هو المسؤول عن ذلك كله... ومن هنا كان شعار "انظر إلى الوراء بغضب"- وهو أيضاً عنوان مسرحية لجون أوزبورن- وكان صعود ما سمي، في عالم المسرح بـ"الشباب الغاضبين". وإذا كان هذا الغضب بدا معمماً في المسرح والأدب والصحافة، منذ بداية الخمسينيات، فإنه في السينما الروائية احتاج وقتاً قبل أن يظهر... وهو حين ظهر فيها، لم يكن بعيداً من المسرح والأدب... لكن لم يكن

بعيداً أيضاً من صعود تيار سينمائي وثائقي في ظل مدرسة جون غريرسون وبريتش فيلم انستتيوت(معهد الفيلم البريطاني).

إذاً في اختصار، بدت الأجواء كلها ممهدة لظهور ذلك التيار، في المجالات السياسية والأدبية والمسرحية، وحتى في مجال اللغة السينمائية (الحرة) التي وجدت في الموجة الجديدة الفرنسية- على أية حال- نموذجاً يحتذى. وهكذا ما إن حل العام ١٩٥٩، حتى تحقق في بريطانيا الفيلم الأول- الروائي- الذي أطلق عليه النقاد صفة"السينما الحرة"، حتى وإن كانت الناقدة نينا هيبين تعتبره فيلماً انتقالياً لا أكثر. وهذا الفيلم هو "غرفة فوق السطح" لجاك كليتون. صحيح أن هذا الفيلم حمل، بموضوعه وشكله السينمائي، النبض الأول لفعل تحرر السينما البريطانية الجديدة من الربقة الهوليوودية، والسمات العواطفية، لكنه كان لا يزال في حاجة إلى رنة غضب اجتماعي حملها فيلمان تاليان هما، تحديداً، الاقتباس السينمائي لمسرحية جون أوزبورن"أنظر إلى الوراء بغضب"(١٩٥٩)، و"المرفه"(١٩٦٠) الأول من بطولة ريتشارد بورتون والثاني من بطولة لورانس أوليفييه. والاثنان من إخراج طوني ريتشاردسون. ولكن حتى هذين الفيلمين لم يكونا البداية، لأنهما أتيا أقرب إلى المسرح المؤفلم، ولم يحملا مفاجأة في موضوعيهما .

لذلك، حتى وإن كان سيحسب دائماً لطوني ريتشاردسون، أنه من أساطين"السينما الحرة" الكبار، بفضل أفلام تالية له، هي سينمائية خالصة هذه المرة، فإن مخرج الفيلم الأول الحقيقي سيكون كارل رايز، أما الفيلم فهو"مساء السبت٠٠صباح الأحد" المعتبر أول فيلم استوفى "شروطه التاريخية". أما طوني ريتشاردسون فإنه سيحقق على الفور فيلمين تاليين هما "هذه الحياة الرياضية"(١٩٥٩) و"طعم العسل"(١٩٦١)، ناهيك بتحفته الثالثة "عزلة عداء المسافات الطويلة"(١٩٦٢).

وريتشاردسون، الذي هو البداية غير الرسمية لـ"السينما الحرة" سيكون هو حفار قبرها بعد عامين أو ثلاثة، وتحديداً حين قرر أن يحول رواية هنري فيلدنغ "توم جونز" إلى فيلم سينمائي، وإذ عجز عن تدبير التمويل في بريطانيا، لجأ إلى الأميركيين لتوفير الموازنة الضخمة، فقفز الأميركيون على الفرصة

ليضموا السينما الإنكليزية إليهم مجدداً، منهين تيارها "الحر"... ولكن في الوقت نفسه مستفيدين من نبض لغته السينمائية النابع من دينامية لغة التلفزة(التي كانت بدأت تفرض حضورها) ولكن أكثر من هذا مستغلين السمعة العالمية التي باتت لبعض نجومها: ريتشارد بورتون، البرت فيني، توم كارتناي، ريتا تاشنغهام، راشل روبرتس وريتشارد هاريس وجوليا كريستي وغيرهم. غير أن هذه حكاية أخرى.

حكايتنا هنا هي ما حدث بين ١٩٥٩، ومنتصف الستينيات من القرن الماضي، أي خلال الحقبة الذهبية لـ"السينما الحرة". ففي تلك الحقبة، وكما حدث في إيطاليا قبل عقد ونصف العقد، وفي فرنسا قبل سنوات قليلة من ذلك، كان من الواضح أن النجومية هي للمخرجين، وأن البيئة التي تسكن الأفلام هي الطبقة العاملة، الطبقة التي أحست أن الإمبراطورية خانتها، وأنها هي التي يطلب منها أن تدفع كلفة تصفية هذه الإمبراطورية.

* والحقيقة أن المخرجين "الجدد" كانوا من أبناء هذه الطبقة اجتماعياً، أما فنياً فإنهم أتوا من عالم السينما الوثائقية، وكذلك من عالم التلفزة، خصوصاً أننا نعرف أن التلفزيون البريطاني، منذ بداية الخمسينيات، نحا في اتجاه الاهتمام بنبض الشارع والناس. وهو وصل إلى هذا في ذروة تعبيرية حين صور تظاهرات المحتجين في "ترافلغار سكور" على العدوان الثلاثي على مصر. ومن هنا إذا كانت السينما الروائية قد تأخرت في ولوج ثورتها في بريطانيا، فإن ما يشفع لها إنما هو ظهورها ناضجة منذ البداية: لغة، ولكن من ناحية مواضيعها أيضاً. وهكذا، في المزيج نفسه، راح المخرجون يرفضون التصوير في الاستوديوهات، مفضلين الأحياء العمالية والشوارع الخلفية، والمدن الصناعية، معتمدين غالباً، في أفلام أبرزت روعة الأبيض والأسود، الإضاءة الطبيعية، والماكياج والملابس الطبيعية للناس. وكان من الطبيعي هنا أن يلفظ نظام النجوم (ولئن كنا نطالع أسماء كبيرة في ملصقات أفلام هذه الموجة علينا أن نتذكر أن أصحابها كانوا هنا في بداياتهم. شبه مجهولين... إلا- أحياناً- بالنسبة إلى جمهور المسرح أو التلفزة). أما الأدوار التي راح يلعبها الممثلون الجدد، فأتت شديدة القرب من الحياة، تشبه البشر العاديين، من دون بطولة أو تزويق. أما الأساسي فكان العلاقات التي أقامتها في ما بينهم أفلام ذات توجه اجتماعي واضح... وفي هذا الإطار لم يكن غريباً

أن نجد الحركة السينمائية نفسها شديدة القرب من مسرح الاحتجاج الاجتماعي وأدبه، ومن هنا ما نلاحظه من أن معظم الأفلام إنما اقتبس من روايات أو حتى مسرحيات حملت تواقيع والتر لاسالس وجون براين وشيلا دالاناي ودافيد ستوراي وآلان سيلتو...

من الناحية الإيديولوجية يمكن موضعة ما تطرقت إليه هذه السينما، في أفلام لا يتجاوز عددها، في نهاية الأمر، الدزينة، على يسار حزب العمال عبر مواضيع تواقة- كما تشير الناقدة سوزان هايوارد-، إلى فرض حضور الدولة- الراعية، أي الدولة التي تأتي لتعطي الطبقة العاملة المنهارة فرصها الجديدة... وفي شكل عام يمكن تقسيم هذا التوجه الإيديولوجي إلى تيارين، أولهما يدافع تقليدياً عن الطبقة العاملة ويدعو إلى نهوضها في ظل تلك الدولة، والثاني، ثوري يعرف ما يرفض ولكنه بالكاد يعرف ما يريد.

وهذا التيار الأخير أتى أقرب إلى النزعة"الفوضوية" الفاضحة لموبقات المجتمع الطبقي: مثلاً في "هذه الحياة الرياضية" يفضح طوني ريتشاردسون عالم الفساد الخفي خلف مباريات الرغبي، من خلال العلاقة العاطفية بين عاشقين بائسين. وهو التوجه نفسه الذي نجده لاحقاً لدى جون شليسنغر في "نوع من الحب". وفي المقابل نجد ريتشارد ليستر بصفته الأقدر على التقاط نبض التغيرات في المجتمع البريطاني، أولاً من خلال "إنها تجارة يا أبي" (١٩٦٢) ثم خصوصاً بعده بسنتين من خلال تحفته مع فريق البيتلز "ليلة يوم عصيب" (١٩٦٤). أما كارل رايز فإنه بدا الأكثر نضوجاً، مع أفلام مثل "مساء السبت. صباح الأحد" (١٩٦٠) الذي يعتبر علامة فارقة في هذا التياركله.

مهما يكن، أخيراً، من يتابع تاريخ السينما، لن يفوته ما حدث بعد ذلك من انتقال كل هؤلاء السينمائيين إما إلى هوليوود مباشرة، وإما إلى النمط الهوليوودي حتى وإن بقوا في وطنهم. غير أن هذا لا يعني أن "السينما الحرة"ماتت مع ذلك الانتقال، بل هي عاشت، من ناحية مندمجة في اللغة السينمائية في بعض أفضل سينمات العالم، لكنها عاشت أيضاً، حيوات مقبلة في السينما البريطانية نفسها، إذ منذ ذلك الحين لا يمر عقد إلا وتظهر تيارات سينمائية تطور في مفاهيم "السينما الحرة" وتعصرنها، ويحمل مخرجوها النجوم أسماء لامعة مثل مايك لي وكين لوتش، وستيفان فريرز... وغيرهم.

* كما أن لكل اسم يطلق على تيار ما، معناه ومنطقه، كذلك فإن لهذا الاسم تاريخه. وكما الأمر بالنسبة إلى تسمية التيارين السابقين اللذين تحدثنا عنهما في هذه السلسلة، أتت تسمية تيار "السينما الحرة" من خارجها، في معنى أن السينمائيين الذين حققوا أفلاماً اعتبرت مؤسسة للتيار، لم يكونوا هم من أطلق على التيار اسمه.

ومهما يكن، فإن تسمية "السينما الحرة"(فري سينما) سابقة على وجود الفيلم الأول لتيارها. بل إن الاسم يعود إلى العام ١٩٥١، حين أطلقه الناقد الإنكليزي آلان كوك، على دراسة وضعها عن أفلام سينمائية أميركية كان يتحدث عنها في زاوية صحافية له تعنى بالسينما التجريبية.

وفي العام ١٩٥٩، عاد ناقد بريطاني هو ريتشارد أندرسون إلى استخدام هذا الاسم لبرنامج ضم ست حلقات عرض لأفلام تسجيلية إبداعية آتية من فرنسا وبولندا وأميركا... إضافة إلى أفلام عدة من تحقيق لندساي أندرسون وكارل رايز، سبقت أعمالهما الروائية، لكنها في بعدها التسجيلي حملت هموم السينما الروائية المقبلة ولغتها. وقد أطلق أندرسون عليها اسم "السينما البريطانية الحرة" فكان من الطبيعي أن يعمم الاسم على ما تلا ذلك من صعود لسينما روائية حققها هذان وغيرهما.

المهم أن هذه الأفلام الأولى، أعلنت من دون لبس انتماءها إلى تلك النهضة الكبيرة التي كان بدأها قبل عقدين وأكثر، رائد تيار الواقعية التسجيلية في بريطانيا- ثم في كندا- جون غريرسون(١٨٩٨- ١٩٧٢)، الذي أثرت حماسته للسينما "الحقيقية"- في نظره- أي السينما التي تصور الإنسان الحقيقي وحياته الحقيقية، في أجيال بأسرها من السينمائيين الانغلوساكسون- وحتى في تسجيليين مثل كريس ماركر وجوريس إيفينز والبرازيلي كافلكانتي -. ومن هنا يعتبر دائماً الأب الروحي لـ"السينما الحرة" في بريطانيا (كما كان أندريه بازان الأب الروحي لـ"الموجة الجديدة" الفرنسية). وحتى لو أن الأفلام التي ذكرناها لكارل رايز ولندساي أندرسون في إطار ذلك العرض التجريبي المؤسس، قد حققت بين ١٩٥١ و١٩٥٩، أي في فترة كان زمن غريرسون الذهبي قد ولى، وحلت مكانه حقبة بيروقراطية واضحة، فإن رايز وأندرسون ما كان يمكنهما تحقيق هذه الأفلام لولا الدعم الذي قدمه غريرسون وقد صار في ذلك الحين

على رأس المؤسسة الرسمية لدعم السينما التسجيلية في بريطانيا، بعد أن أسس مؤسسة مماثلة في كندا، ثم عمل لفترة مع اليونسكو، ولابد من الإشارة هنا أن غريرسون الذي ارتبط أيضاً، بين ١٩٥٥ و١٩٥٦ بالتلفزة الاسكتلندية، استغل ذلك الارتباط لكي يساهم في مساعدة المخرجين الشبان- آنذاك- على إنجاز أفلامهم.

ومن هنا لا يخفي معظم أقطاب "السينما الحرة" البريطانية دينهم الكبير لغريرسون ... وهم, حتى حين حققوا أفلاماً لم يتمكن غريرسون من دعمها، كانوا يعلنون أنها أفلام تسير في الخط الواقعي "العمالي" الذي كان اتبعه منذ الثلاثينيات، ويحمل الأسس والقواعد والرؤى نفسها التي ستميز لاحقاً، البعد الإيديولوجي والجمالي لإبداعات "السينما الحرة".

*على رغم أن كثراً لا ينظرون إلى هذا الفيلم إلا بوصفه اقتباساً لعمل مسرحي، ما حكمه بأن يكون ذا أبعاد مسرحية تتناقض إلى حد ما مع "تقاليد" السينما الحرة، فإنه يشكل في الحقيقة الأساس الذي قام عليه كل ذلك التيار، من الناحية الفكرية على الأقل. هذا الفيلم حققه طوني ريتشاردسون في العام ١٩٥٩، من تمثيل ريتشارد بورتون الذي لم يكن, بعد، قد صار نجماً عالمياً مشهوراً أو زوجاً لاليزابيث تايلور.

والفيلم مقتبس، بالطبع، عن مسرحية جون أوزوبورن الشهيرة "انظر إلى الوراء بغضب" التي تعتبر، أيضاً، مؤسسة لتيار "الشبان الغاضبين" على الخشبة. وكان ريتشاردسون نفسه (زوج فانيسا ردغريف) هو الذي أخرجها للمسرح حيث حققت النجاح الذي نعرف. إذاً من الناحية الفكرية ومن ناحية الموضوع، وضعت هذه المسرحية، وقد أفلمت، أسس البطل المنتمي إلى الطبقة العاملة، والغاضب على مصيره الفردي، من دون أن يعي أول الأمر أنه مصير جماعي. ومن هنا لا هو بالبطل الحقيقي ولا هو بالبطل- المضاد- مثله في هذا مثل معظم "أبطال" أفلام "السينما الحرة". إنه شخص غاضب مكتئب، منتزع من الحياة نفسها، ليقدم لنا الفيلم تفاصيل حياته اليومية، وعبثية ثورته الفردية.

وإذا كان طوني ريتشاردسون قد عرف هنا كيف يصور الحياة اليومية لجيمي بورتر(ريتشارد بورتون) في لغة أسست لتقنيات السينما الحرة(وأتت مستعارة مباشرة من لغة التلفزة، وأيضاً لغة السينما الوثائقية التي تدين بالكثير إلى "مدرسة" جون غريرسون)،فإن هذا لم يكن أمراً نظرياً ومقصوداً، منذ البداية، بل أتى عفو خاطر ريتشاردسون ولضرورات تتعلق بمناخ "الأحداث" وشخصية "البطل" نفسها. وهكذا يكون ريتشاردسون, من دون أن يتعمد ذلك، قد أسس لغة سينمائية ستزداد قوة ومقصودية في أفلام تالية له- سبقت ابتلاعه من جانب النمط الهوليوودي، ومن أهمها "مذاق العسل" و"عزلة عداء المسافات الطويلة".

* على غرار أفلام الموجة الجديدة الفرنسية، بالكاد ثمة حكاية في هذا الفيلم الذي حققه كارل رايز... هو أقرب إلى أن يكون مجرد التقاط لأيام عادية من حياة أناس عاديين. والناس هنا يمثلهم آرثر، العامل الذي لا يبدو راضياً عن عمله الرتيب المكرر على آلة بعينها، في مصنع بعينه، لذلك يمضي وقت العمل وهو يحلم بغد أفضل، أو بتمرد ينقذه من هذا المصير الآلي. لكنه يفيق دائماً من أحلام يقظته وهو على ما هو عليه. وهو إذا كان يحتاج إلى المال في شكل دائم، فإنما لكي ينفقه في الحانة وعلى النساء. ومع هذا سندرك بسرعة أنه يقيم علاقة لا تريحه كثيراً مع الحسناء برندا، المتزوجة من جاك الذي يعمل ليلاً. غير أن آرثر سرعان ما يلتقي بالشابة دورين، في الحانة، ويبدأ بمغازلتها ومواعدتها على رغم حذرها منه،ورغبتها الدائمة في معرفة مستقبلها معه. وإذ تحمل هذه منه، يسارع بدلاً من الاقتران بها، إلى اصطحابها لدى قريبة له لتجهضها. ولاحقاً حين يكونان في معرض، يتشاجر آرثر مع جنديين شريرين (أحدهما شقيق عشيقته السابقة برندا) يوسعانه ضرباً. ثم يتجه مع دورين إلى بيت يقرران العيش فيه. وذات لحظة عند نهاية الفيلم يلتقط آرثر حجراً يضرب البيت وهو يقول:" لن يكون هذا... آخر حجر أخبط به".

من الجلي أن هذه الحكاية تبدو صالحة هنا، لفيلم من تحقيق حسن الإمام، بما فيها من علاقات متبدلة وحس يكاد يكون ميلودراميا. غير أن

المهم ليس هنا، إذ مع هذا النوع من الأفلام، لا يعود المهم الحكاية نفسها، بل الأجواء.

والموضوع: تقديم فصل من حياة عادية، حياة قد تكون لأي كان وقد يحدث فيها أي شيء أو لا شيء. وكارل رايز اعتمد هنا على تحريك الشخصية المحورية وسط فصول حياتها اليومية، من دون بداية حقيقية ومن دون نهاية حقيقية... ولكن مع وعد بالتمرد اللاممتثل في النهاية. وعد قد لا يتحقق أبدا.

* في معظم الأحيان ينسى النقاد والمؤرخون إد [illegible] ة أفلام "السينما الحرة" البريطانية، على رغم أن مخرجه رينتشارد ليستر هو من مؤسسيها الكبار. ولعل السبب يكمن في هوليوودية نمط علاقة الفيلم بنجومه، وفي كونه هزلياً مرحاً. غير أن نظرة إلى هذا الفيلم منصفة، ستقول لنا إنه يكاد وحده، وعلى رغم نجومية فريق "البيتلز" فيه، يختصر كل السينما الجديدة التي نادى بها ذلك التيار. ناهيك بأن فريق "البيتلز"نفسه، شكل منذ ظهوره أول حضور حقيقي للطبقة العاملة وأبنائها,في عالم الاستعراض على الصعيد العالمي، بحيث يرى كثر أن نجومية بول ورنغو وجون وجورج، لا يمكنها أن تحجب أصولهم الطبقية التي كان لها دور أساس في نجاحهم وشعبيتهم، في بريطانيا وفي العالم كله .

مهما يكن، فإن "ليلة نهار عسير"، الذي يستعير موضوعه وعنوانه، من عنوان واحدة من أشهر أغاني "البيتلز" في ذلك الحين(١٩٦٤)، هو أشبه بفيلم وثائقي، أو بالأحرى نصف- وثائقي عن الحياة اليومية للفريق نفسه، ولكن مقدماً في شكل روائي، بحيث يصبح أعضاء الفريق، وهم يعيشون حياتهم اليومية, أبطالاً روائيين في الوقت نفسه.

والفيلم يقدم من خلال تحقيق صحافي مزعوم يتابع جولاتهم ساعة بساعة، عارضاُ أمام أعيننا نجاح حياتهم الجديدة وصعوباتها، ومنها، مثلاً، مشكلاتهم مع مدير أعمالهم، ومشكلات بول ماكارتني مع جده. وهذا البعد الصحافي في العمل، هو الذي يشكل الرابط الذي يتنقل مع أعضاء الفريق وسط مناخ من

المرح الدائم، بين حفل وتسجيل في الإستديو وفندق يعيشون فيه مفارقات النجومية، ولحظات هروبهم من نهر المعجبات (والمعجبين) المتدفق.

أما الأساس في هذا كله فهو كاميرا ريتشارد ليستر التي تتبع الحياة اليومية للفريق، قافزة بعصبية، أومسترخية بتحفز. وهذا الاستخدام للكاميرا، في إضاءة الأبيض والأسود المتميزة، هو الذي أضفى على هذا الفيلم، الذي هو فيلم توليف من ناحية ما- بعده التقني الذي جعل منه خلاصة طيبة، لذلك المزج بين "السينما الحرة" والتيار الوثائقي.

"سينما نوفو"

البرازيلية: أفلام آتية من الجوع الغامض

حدث ذلك في العام ١٩٦٤، وتحديداً خلال دورة ذلك العام لمهرجان "كان" السينمائي: عرضت ثلاثة افلام آتية من البرازيل، حملت يومها عناوين يتسم بعضها بالغرابة، كما حملت تواقيع مخرجين بالكاد يعرف أحد لهم خارج البرازيل اسما. ولكن منذ تلك اللحظة صارت الأسماء معروفة، والعناوين شهيرة... وصار لـ"الظاهرة" كلها اسم يشكل علامة في تاريخ الفن السابع "سينما نوفو". المخرجون كانوا غلاوبر روشا ونلسون بييرا دوس سانتوس وكارلوس دييغيز. وكان سبقهم، في العام نفسه إلى مهرجان برلين مواطنهم روي غويرا، الذي فاز بجائزة في ذلك المهرجان. والغريب أن الأفلام الأربعة التي حملت تواقيع هؤلاء ظلت بدورها علامات فارقة ليس في تلك الـ"سينما نوفو" فقط، بل في سينما العالم الثالث ككل. وحسبنا هنا أن نذكرها حتى نوقظ ذكريات بأسرها تتعلق بحلم سينمائي كبير... لم يكتمل: فمن روشا كان هناك "الإله الأسود والشيطان الأشقر"، ومن دوس سانتوس "الجفاف"، ومن دييغيز "غانغا ثومبا". أما فيلم روي غويرا فهو "البنادق". وإذا كان "العالم الخارجي " كله تعرف عبر تلك الأفلام وأصحابها إلى تيار سينمائي لم يكن ليعتقده موجوداً في بلد كالبرازيل، فإن ما كان جديراً بالملاحظة يوم ذاك هو أن تلك الأفلام كشفت عما كان هناك من أفلام قبلها للمخرجين أنفسهم ولرفاق آخرين لهم، وأن التيار نفسه كان بدأ يعيش آخر سنواته. ففي ذلك العام بالذات كانت الديكتاتوريات العسكرية بدأت تتوالى على البرازيل، ما استتبع إجهاض أحلام التحرر، من طريق فن يحكي عن الواقع بطرائقه الخاصة. ذلك ان "سينما نوفو" أتت منذ البداية مرتبطة بالسياسة والمجتمع وحركات الاحتجاج الشعبي ضد الفقر والقهر، وضد "الاحتلال" الأميركي الشمالي للبرازيل ولأميركا اللاتينية

عموماً. ومن هنا وعلى عكس ما هي الحال بالنسبة إلى التيارات التي سبق أن تحدثنا عنها في هذه السلسلة, لن يكون سهلاً التعمق في تاريخ الـ"سينما نوفو" و"جمالياتها" إن لم يكن المرء عارفاً نقاطاً أساسية عن تاريخ البرازيل، ثم عن تاريخ السينما البرازيلية نفسها. وإذا كان التوسع في هذا الحديث المزدوج يبدو، هنا، مستحيلاً، فإن ما يمكن الإشارة إليه هو ان ثمة فيلمين برازيليين حققا أواخر سنوات الستين، لخصا، كل على طريقته وفي مجاله، تاريخ البرازيل الحديث من جهة، وتاريخ السينما البرازيلية من جهة أخرى، وهما "بانوراما السينما البرازيلية" (١٩٦٨) لخوراندير نوروينا، و"الوارثون" لكارلوس دييغيز(١٩٦٩)... يضاف إليهما واحد من آخر الأفلام التي حققها روشا "تاريخ البرازيل" (١٩٧٤).

في شيء من الاختصار تفيدنا هذه النتاجات أن الارتباط بين السينما والأدب والمجتمع في البرازيل كان دائماً قوياً وحاسماً... غير أن الدنو من هذه العلاقة الثلاثية لم يتجسد حقاً إلا مع بداية سنوات الستين، حين لاحت فسحة حرية مكنت سينمائيين مثقفين متأثرين أساساً بـ"الموجة الجديدة" الفرنسية من الدنو من بعض المسائل الأكثر حساسية في تاريخ البرازيل الحديث: الفقر في الشمال الغربي، موقع السود، التفاوت بين المدينة والريف، ثورات الجياع، السيطرة الأميركية الشمالية... وكل هذا في إطار كان من أساسياته تمجيد فئة من اللصوص وقطاع الطرق،من الذين يقوم نشاطهم الرئيس على نهب الأغنياء والسلطة لمصلحة الفقراء.

والحقيقة أننا في رصدنا لهذه المسائل، نكاد نلخص مواضيع نحو دزينتين من أفلام حققت طوال العقد الستيني، بأساليب (وحظوظ نجاح) متفاوتة، هي التي شكلت العمود الفقري لـ"سينما نوفو". غير أننا إذا شئنا حقاً أن نغوص في جماليات هذا التيار، فقد يجدر بنا، إضافة إلى مشاهدة أفلامه الرئيسة وإعادة مشاهدتها، أن نقرأ كتابات نجمه الأكبر ومنظره الرئيس غلاوبر روشا، هو الذي اشتهر بكتاباته بقدر ما اشتهر بأفلامه، علماً أنه بدأ حياته صحافياً. وغلاوبر روشا (١٩٣٩ ـ١٩٨١)، كان يكتب بوفرة وباستمرار، حتى بعيد العام ١٩٧٤ حين اتهمه أصدقاؤه بأنه تخلى عن مبادئه ونزعته الثورية القديمة ليمالئ

ديكتاتورية الجنرالات. المهم أن روشا لخص ما تريده سينماه وسينما رفاقه الجديدة بقوله في نص شهير له عنوانه "جماليات الجوع" إن بلداً متخلفاً ليس مجبراً بالضرورة على أن تكون له سينما متخلفة. وإنه لمن السذاجة، بل لمن الرجعية الاعتقاد أن في إمكان الفن أن يضر أحدا. وواضح أن سينما نوفو، في رغبتها بأن تشارك في القلق العام الذي تعيشه الثقافة البرازيلية، رفضت كل نزعة شعبوية، مقلصة بذلك من إمكان التلاعب بالجمهور(...). إن أفلاماً تساهم في السجال الثقافي في بلادنا مثل "الجفاف"- فيداس سيكاس-، و"البنادق"- أوس فوزيس-، و"الإله والشيطان"- ديوس أي أو ديابلو-، أفلام صدمت الجمهور، ما جعلها تعجز عن تحقيق النجاح الذي كان مأمولاً. وقد قال لي مبرمج صالات شاب بصدد فيلمي الأخير هذا أنه لو حدث أن تآلف مانويل مع أنطونيو داس موريتس لقتل قاطع الطريق، بحيث يحصل في النهاية على مكافأته من الكولونيل الثري، كان من شأن الجمهور أن يصفق ويؤيد. غير أن تغيير مسار مانويل، بالنسبة إلي، كان معناه تبديل شخصية مانويل كلياً، لجعله معدماً، متردداً مثل فابيانو. فابيانو هذا، لتردده، يظل أسير مكانه. أما مانويل، فإنه يواصل سيره عبر طرق تصوف دامية، مستهلكاً طاقته باسم أخلاق مجردة تدعو إلى التطهر الجسدي والروحي."

حسناً هذا الكلام قد يبدو غامضاً بالنسبة إلى الذين لم يشاهدوا سينما غلاوبر روشا، أو أفلام رفاقه من أقطاب "سينما نوفو"، غير أن تأمل هذا الكلام مرات عدة، سيضع القارئ في قلب الإشكالية التي صنعت لهذا التيار قوته ومعناه، فهنا حتى وإن كان المخرجون أتوا من صلب حركات التحرر الوطني والقضية الاجتماعية، مطلين على غضب زملائهم الإنكليز، وعلى تقنيات معلميهم الفرنسيين، كما على علاقة الايطاليين بالواقع، فإنهم، حتى في أفلامهم الفقيرة المتقشفة تلك، التفتوا في شكل جدي إلى عنصر روحي بدا الأوربيون مفتقرين إليه. فهم بعد كل شيء كان عليهم أن يتعاملوا مع مجتمع تشكل الأبعاد الروحية والدينية والسحرية مكوناً أساسياً، ليس فقط من ثقافته، بل من حياته. ومن هنا، إذا كانت أفلام مثل تلك التي ذكرنا، وأخرى مثل "شاطئ الرغبة" (١٩٦٢) لروي غويرا و"أراض تهتز" لروشا، و" انطونيو داس موريتس"

(١٩٦٩) لروشا أيضاً و"الآلهة والموتى" لغويرا (١٩٧٠) و"ماكونايما" (١٩٦٩) لدي أندرادي، وقبلها جميعاً "لعبة الليل" للبناني الأصل والتر هوغو خوري... وبقية أفلام دوس سانتوس، إذا كانت هذه الأفلام،كلها تذكرنا شكلاً ومواضيع، بشيء، فإنما هي تذكرنا بالواقعية السحرية التي تشكل أساس أدب أميركا اللاتينية برمته. ومن هنا لم يكن مفاجئاً أن يقول غلاوبر روشا في بيانه الشهير:" إن النظريات تموت إن لم توضع موضع التطبيق. والـ"سينما نوفو" موجودة... وهي رد خلاق وممارسة فاعلة في بلد غني بالإمكانات وبالتناقضات. ومع هذا، فإن نيتنا ليست في أن نجعل من السينما الجديدة هذه حلقة مقفلة على السينمائيين أنفسهم... بل إن نضالنا يهدف إلى زرع ذهنية بأسرها...".

طبعاً من يتأمل تاريخ هذه الحركة، سيجد أنها كانت " تلفظ أنفاسها" في الوقت نفسه الذي كانت بدأت أبعادها النظرية تظهر وأفلامها الأخيرة تتحقق، من دون أن تنال نجاحاً، هناك حيث كانت غايتها أن تصل: أي إلى عمق ذهنيات الشعب البرازيلي. غير أن ما يعوض على هذا كله هو أن هذه الحركة وجدت وان "موتها" الرسمي، لم يمنعها من أن تستمر فاعلة في أنماط عدة من ضروب الإنتاج الفني والأجنبي في البرازيل وغيرها. إذ حتى وإن كانت هذه الحركة بدت، مع مطلع السبعينيات، وبحسب تعبير الباحث الفرنسي مارسيل أومس "مغامرة حملت في داخلها جوعاً خاصاً دفعها إلى التهام نفسها"، فإنها تبدت لاحقاً وبالتراكم، فكرة وممارسة تحولتا إلى صرخة يأس وغضب في أوبرا جماعية، ظمأى إلى غد يبزغ وسط العواصف. كانت في اختصار، محاولة لطرح السؤال حول تعقد الأصول وحول دروب الجوع والثورات المجهضة داخل البرازيل الحديثة.

وهي في هذا المعنى بالتحديد حملت كل الأهمية المسبغة على مشروع كان غلاوبر روشا، على أية حال شديد الدقة حين قال:" في شكل أساس، يمكننا أن نرسم صورة توليفية للفن في البرازيل على الشكل الآتي:حتى اليوم أدى تفسير مزيف للواقع إلى بعث جملة من الالتباسات التي لم تنحصر في المجالات الفنية، بل أصابت بالعدوى، أيضاً، المجال السياسي(...). وعلى هذا النحو يمكننا أن نعرف ثقافتنا بكونها ثقافة جوع. وفي هذه النقطة بالذات تكمن الجدة

المأساوية للسينما الجديدة(سينما نوفو) مقارنة بالسينما العالمية: جدتنا تكمن في جوعنا، الذي هو بؤسنا الكبير... هذا البؤس الذي نستشعره من دون أن نفهمه".

هامشيون غيّروا مفاهيم الفن السابع

- غلاوبر روشا
- إنغمار برغمان
- جون كازافتس
- يلماز غوناي
- ساتياجيت راي
- سيرغاي باراجانوف

مايكل كلايتون

البطل المضاد يتمرد على فساده... وينتصر

ليس من السهل العثور على دلالة حقيقية للطريقة التي أنقذ بها مايكل كليتون من موت محقق كان سيوقعه فيه تفجير سيارته. فالسيارة انفجرت في طريق ريفي سلكه كليتون صدفة، ولكن بعد أن كان، بفعل الصدفة أيضاً، قد بارح السيارة ساعياً وراء التفرج من قرب على ثلاثة أحصنة رائعة الحسن كان لمحها خلال قيادته السيارة. في الحقيقة لم يكن يخطر في بال مايكل كليتون ان سيارته ستنفجر، ولا – طبعاً – ان مرور الأحصنة صدفة أمام ناظريه، سينقذه. ولأن للأمر أهميته القصوى في سياق الفيلم الذي يحمل عنوانه اسم «مايكل كليتون» يصبح من الضروري البحث عن دلالة المشهد ودلالة طريقة الانقاذ. ضروري... ولكن البحث لن يوصل الى مكان. ومثل هذا يحصل عادة في كثير من الأفلام التي كتب طوني جيلوري السيناريو لها، قبل أن يخوض في «مايكل كليتون» مغامرته السينمائية الأولى كمخرج... ونعرف أن من بين أفلام جيلوري، ككاتب سيناريو، ثلاثية بورن، عن روايات ليدلوم، و«براهين على وجود حياة». والحقيقة أن هذه الأفلام الأربعة كانت صنعت للكاتب الشاب سمعة طيبة بصفته واحداً من كتّاب ما بعد الحداثة، في عالم السيناريو الهوليوودي. أما خوضه الإخراج من خلال «مايكل كليتون» فإنه يفتح في وجهه آفاقاً جديدة، خصوصاً أن الفيلم مرشح منذ الآن ليكون بين الأفلام المسماة لأكثر من «أوسكار» واحدة. ولربما يكون الفوز من نصيب السيناريو. فجيلوري، الذي كتب السيناريو بنفسه، حرص على أن يضع فيه كل خبرته وإبداعه، ولا سيما من خلال تلك النقلة التي يجابهنا بها منذ بداية الفيلم، حيث انه بعدما يفجر سيارة كليتون، ويدفع هذا الأخير الى وضع هاتفه وبطاقته في السيارة كي يعطي انطباعاً بأنه قتل فيها – لغايات لا ندركها حتى الآن -، يعود بنا الى الوراء أربعة أيام... وبالتحديد كي يروي لنا المسار الذي أوصل الى

هذا المشهد. ولسوف ندرك في نهاية الأمر أن هذا المشهد لن يكون الأخير في الحكاية، بل سيتلوه مشهد آخر كان من الواضح أنه لا بد منه.

اذا بدا لقارئنا، حتى الآن، أن ما أوردناه يشبه الكلمات المتقاطعة، فإن هذا ليس صدفة، بل متعمد لأنه يكاد يشبه الأسلوب الذي جعله المخرج – الكاتب لفيلمه. بل أكثر من هذا: خلال أكثر من نصف مدة عرض الفيلم (ساعتين تقريباً) تظل الأمور مختلطة ولا تتوضح الحكاية تماماً. أو هي لا تتوضح في تفاصيلها على الأقل، حتى وإن كنا، نحن المتفرجين، سندخل تدريجاً، لعبة السرد التي أراد لنا المخرج دخولها وإن على طريقته.

سنعرف بسرعة، طبعاً، أن مايكل كليتون (جورج كلوني) محام من النوع الذي يسمى في عالم المحاماة الأميركي «مصلح الأمور» (أي المحامي الذي يستخدم طرقاً ملتوية لخدمة زبائن الشركة)، وسنعرف أنه غارق في الديون والقمار والمشاكل العائلية وسوء التصرف، الى درجة أن أوضاعه تكاد تدمره، خصوصاً أنه مدين لعصابة قاسية – انما لا نعرف الكثير عنها – بنحو ٧٥ ألف دولار، كنتيجة لصفقة خاسرة لشراء مطعم شراكة مع أخيه. وهو مضطر الآن لدفع المبلغ، وإلا فإن الشر سيستطير في وجهه.

يمثل مايكل كليتون، كل عالم الفساد المستشري – كما يمكن أن نفهم – في عالم القضاء الأميركي. ولكن من دون أن يجعل منه واقعه هذا، بطلاً مضاداً. أولاً لأن جورج كلوني يقوم بالدور، وثانياً لأن اختيار المخرج اسمه عنواناً للفيلم يضعه خارج سياق البطولة ـ المضادة. لذا، علينا أن نتوقع منذ البداية أن تظهر بطولته على رغم كل الظروف التي يعيش والكبائر التي يقترف. والحقيقة أن طوني جيلوري لن يتأخر في الإيحاء بتحول سيطرأ على مسيرة كليتون، ولا سيما منذ اللحظة التي يعطي فيها الفيلم اشارتين :أولاهما من خلال صديق وزميل لكليتون، يعمل معه في شركة المحاماة نفسها، التي يديرها سيدني بولاك (المخرج الكبير في الواقع، والذي يتحول بين الحين والآخر، الى ممثل جيد)، وها هو كليتون يُخبر بأن صديقه هذا، ويدعى ايدنز، أصيب بانهيار عصبي فيما كان منكباً على «اصلاح» ملف قضائي لشركة «يونورث» المتهمة بتجربة مبيدات تتسبب في اصابة الناس بالسرطان، وهي لجأت الى شركة المحاماة قصد

التخلص من التهمة، من دون الاستغناء عن بيع المبيد، والثانية من خلال ظهور رئيسة الأمناء في شركة «يونورث» التي تريد انقاذ الشركة مهما كان الثمن.

عبر هاتين الشخصيتين/ الإشارتين، أعاد السيناريو بطله كليتون الى ما كان لا بد لنا من أن نتوقعه منه. ذلك أنه من خلال ملاحقته حكاية صديقه ايدنز ومحاولته انقاذه، اكتشف ان هذا الأخير انما استعاد في الواقع صوابه وضميره، اذ اكتشف إجرام الشركة وبدأ يجمع الوثائق ضدها، بدلاً من أن يجمع أدلة براءتها كما تقتضي مهنته. وفي الوقت نفسه بدأ الشر والفساد يتجسدان من خلال رئيسة مجلس أمناء الشركة. وهذه من الواضح أن جشعها وفسادها، ورغبتها في انقاذ شركتها، لا تقف عند حدود، لذا لن تتورع عن مطاردة ادنز، أولاً حتى قتله بطريقة يبدو معها القتل انتحاراً... ثم عبر مطاردة كليتون حتى تفجير سيارته، اذ صار واضحاً أنه في اللعبة الخطرة التي طُلب منه أن يلعبها، قرر أن يتبع طريق صديقه ادنز، لا الطريق التي تطالبه شركة المحاماة باتباعها.

وهذا كله، في شيء من الاختصار هنا – انما ليس في الفيلم – سيقود الى المشهد الأخير، الذي يلي تفجير سيارة كليتون ويسبق اللقطة النهائية حيث نراه يبتسم منتصراً :ففي ذلك المشهد فضح كليتون فساد الشركة وفساد مكتب المحاماة، وسلّم المذنبين الى أخيه، الشرطي في أحد مخافر نيويورك.

بهذه النهاية، اذاً، يكون طوني جيلوري، قد برر عنوان الفيلم، وشرح أحداثه السابقة كلها... وفي طريقه أعطى جورج كلوني واحداً من أجمل الأدوار التي لعبها خلال الأعوام الأخيرة... لكن جيلوري يكون أيضاً قد أعاد الى الحياة – والى الشاشة الكبيرة بالتالي – نوعاً سينمائياً، يبدو – ويا للغرابة! – غائباً منذ زمن طويل، حتى ولو أحسسنا مرات عدة طوال مشاهدة الفيلم بأن ثمة أموراً كثيرة «سبق أن شاهدناها مرات ومرات».

هذا النوع هو «سينما التشويق القضائية»، التي كان مخرجون كبار من طينة فرنسيس فورد كوبولا (في «المحادثة» – ١٩٧٤) وآلان باكولا (في «بارالاكس فيو»)، وحتى أفلام مثل» سربيكو» و«أيام الكوندور الثلاثة»، قد قدمت من خلالها مواضيع سياسية تطاول أركان السلطة الأميركية، من دون الدنو المباشر، من السياسة العليا وسياسييها. ولا نعني بهذا طبعاً أن الأفلام هي

أعمال تكتفي بفضح الفساد المستشري في أعلى الهرم في المؤسسة الحقوقية، بل نعني أكثر من هذا: أفلاماً تصور أوالية الفساد وصعوبة التصدي له، ولا سيما حين يكون ثمة خلط أساسي بين المال والأعمال وعالم المحاماة. وبهذا يكون «مايكل كليتون» ركناً أساسياً من أركان سينما اليوم الهوليوودية التي ما برحت منذ فترة تعيد النظر في موقف هذا اللون الإبداعي من المؤسسة الأميركية الحاكمة، ككل، وليس فقط من سياسات البيت الأبيض العدوانية الحربجية.

ولأن هذا الفيلم هو على هذا النحو، وينتمي الى مشاكسة يرى كثر من الأميركيين – وغير الأميركيين – انها تطاولهم وتعبر عنهم، فقد حقق منذ عروضه الأولى نجاحات كبيرة .وهو اذ أضاف الى رصيد جورج كلوني نقطة جديدة، بعد سلسلة أفلامه ومواقفه المناهضة، على طريقته، للمؤسسة الأميركية... أضاف الى السينما الأميركية مخرجاً جديداً ...من أبرز دلالات قوة حضوره، اشتراك أربعة مخرجين كبار في احاطة فيلمه بعنايتهم :سدني بولاك وجورج كلوني كممثلين ومنتجين، وأنطوني منغالا وستيفن سودربرغ كمنتجين . فهل من مزايد؟

فهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨
عدد الطبع ٢٠٠٠نسخة